AUSPICATISSIME NOZZE

Mocenigo - De Wallis

Venanzio Savi

sull'Arte - Note e ricordi

[.] Bartolini: La riforma della scultura
Savi: Di un dipinto attribuito a Tiziano
" : I portelli dell'organo di Valvasone
ed altri 5 articoli

NELLE FAUSTISSIME NOZZE

DELLA NOBIL DONNA

CONTESSA AMALIA MOCENIGO

COL

CONTE GIUSEPPE DE WALLIS

Nobilissimi Sposi,

Concedete che anche noi possiamo oggi venirVi innanzi per dire di quanta esultanza ci allietino le faustissime Vostre nozze. L' Imeneo che annoda due Famiglie, le quali possono vantar una storia di più secoli e illustre per lunga serie di personaggi per dignità e pregi cospicui, non è solo una splendida festa domestica, ma sì un avvenimento cui vediamo prender parte l' eletta delle città, che Vi sono patria. E noi nel Vostro connubio salutiamo una benedizione del Cielo, che volle così santamente e indissolubilmente congiunte due prosapie, le quali per lungo volger d' età si erano gloriate della medesima fede e per la stessa avevano combattuto.

In questo e nelle virtù, che abbiamo potuto ammirare in Voi, Illustrissimi Sposi, noi scorgiamo l'arra più sicura del felice Vostro avvenire, invocato da tanti cuori e promesso da sì ridente e benedetta aurora.

Avremmo desiderato di poter accompagnare i nostri voti con un omaggio manco indegno di Voi: le mo-

deste pagine che Vi presentiamo sono ben lungi dal rispondere allo squisito gusto in Voi tradizionale per il bello: esse sono ben al disotto della vostra cultura artistica. Alla vigilia quasi della nuova festa dell' Arte, che sta per aprirsi in questa eletta città, esse forse non sono del tutto inopportune, se non altro come ricordo del tempo; piaccia a Voi nondimeno di vedervi solamente una tenue dimostrazione della nostra riverente e affettuosa devozione, che ci torna gradito di pubblicamente oggi attestare.

di Voi, Nobilissimi Sposi,

Venezia, 24 Marzo, 1895

servitori sinceri

D. Leonardo Zannier Arcip.
D. Venanzio Savi

Sac. VENANZIO SAVI

SULL' ARTE

NOTE E RICORDI

VENEZIA
TIPOGRAFIA GIÀ CORDELLA
1895

L'ICONOGRAFIA CRISTIANA

NELLA VITA DI GESÙ CRISTO DEL BONGHI

I.

Il Cardinale Arcivescovo di Capua nelle sue lettere intorno la Vita di Gesù scritta dal Bonghi, notava come l'autore, non accettando la tradizione cattolica, era incapace di porre nella sovraumana sua luce la divina figura del Cristo. Il quale si rivela ai cuori, che credono ed adorano con semplicità, come nei giorni della sua vita mortale, sebbene circondato dallo splendore de' miracoli, rimase nascosto ai dotti della sinagoga ed ai grandi del secolo. Ma non è assunto di questo scritto uno studio dogmatico del libro del Bonghi; mi faccio piuttosto a considerarlo sotto l'aspetto artistico, perchè lo stimo di somma importanza ed in connessione strettissima col concetto dottrinale.

La tradizione cristiana ha fissato per l'arte i tipi ieratici, che l'età consacrò e conservò religiosamente; ma questi pure sono indegnamente offesi e profanati nelle illustrazioni unite al testo del Bonghi. Chi potrebbe per vero ravvisare lo *Speciosus forma prae filiis hominum*, in quel fanciulletto seminudo, che lavora nell' officina di un fabbro, e che meglio somiglia ad uno schiavo africano? Nè una volgare etiope potrà mai rappresentare

la *bella figlia di Jesse*, raggiante della duplice aureola della verginità associata alla divina maternità.

Il Vasari nelle sue *Vite* ci narra, che il Donatello aveva fatto un crocifisso per la Chiesa di Santa Croce, e che mostrandolo un giorno al Brunelleschi per averne il parere, questi, che lo trovò di forme volgari, gli disse: Tu hai messo in croce non un Dio, ma un villano.

Consimile risposta dovrebbe dare ogni fedele, che si facesse a guardare i villani, irriverenti disegni, che escono collo scritto del Bonghi, il quale permettendo tale sconcezza, offende anche per questa guisa il sentimento cristiano.

Come ce lo attestano i monumenti, finchè il cristianesimo fu obbligato a vivere nascosto e come un proscritto nelle catacombe, l'arte non poteva proferire graficamente e plasticamente una formula di sè stessa: essa ben sovente ricorreva al travestimento emblematico per dichiarare le proprie ispirazioni. E perciò osserviamo nell'archeologia cristiana la prorogazione indefinita dei simboli del politeismo, congiungendo talora al carattere simbolico più proprio degli Egiziani quello figurativo dei Greci, sebbene evidentemente gli artisti cristiani intendessero protestare contro i dettami delle pagane teogonie. Ma le caverne in cui riparavano i proscritti dalla gentilità non si adornavano soltanto di simboli, andavano pure rivestendosi di figure e talora anche di composizioni, nelle quali sotto il presidio dell'allegoria, i pensieri della nascente società, si traducevano in una serie di storie bibliche esprimenti le promesse, i conforti, le speranze della religione. Entro le cripte, tra i colombarii, aleggiava un principio possente generatore di un'arte nuova, mentre al di fuori la forma, giunta all'estremo limite dell'arte figurativa, non sapeva che discendere, se il soffio vivificatore non fosse venuto ad animarla prendendola come accessorio all'arte cristiana.

Ma tale rinnovazione non si compì senza contrasti, ai quali mi è d'uopo accennare per maggiore intelligenza di quello, che tocca davvicino l'assunto.

San Giustino nella sua *Apologia del Cristianesimo* dichiarava, che al Verbo nel farsi uomo, era piaciuto per maggior umiliazione di mostrarsi sotto forme triviali. In questa sentenza convenivano altri fra i più insigni di quell'età, come Tertulliano,

che diceva di tanto più riconoscere il Salvatore degli uomini, quanto la sua figura mostravasi più ingloriosa ed inonoranda. Dal che è confermato quanto ci attestano gli storici, non essere rimasta nella Chiesa veruna autentica tradizione sulla figura iconica del Cristo, il cui volto, dice S. Agostino, era certo sol uno, sebbene (così il santo) sogliano i pittori rappresentarlo con infinita varietà d' idea.

La rarità delle imagini, anche non autentiche, di Gesù Cristo, era ancora notabile ai tempi di Costantino; e da una lettera di Eusebio appare, come d' una di queste istantemente lo richiedesse la stessa imperatrice Costanza. L' opinione di san Giustino e di Tertulliano fece sentire ancor più la sua influenza nella metà del quarto secolo, sotto san Cirillo vescovo di Gerusalemme; l' esagerazione suggerita da una pietà più zelante che illuminata, volendo condannare la riproduzione dei tipi pagani, proscriveva come profana, diabolica, anche l' arte stessa della pittura.

L' arte greca nel suo declinare venne ognor più esagerando quel principio ascetico, quasi volesse sottrarsi al senso; conscia di nulla avere a desumere dal tegumento corporeo, si studiava di annichilarlo per giungere all' intuizione dell' anima.

« Una scuola numerosa di monaci pittori, chiamati gli *Ascetici di S. Basilio,* parve sorgere appositamente per volgarizzare le nuove forme attribuite ai tipi sacri. Bocche atteggiate a sconforto, occhi torvi, austere o meste fisonomie, macchiarono gli ultimi periodi della pittura greca, quai sogni convulsi della sua agonia, e ne protrassero le sinistre espressioni attraverso le serie di rozze età, che dalle opere bizantine corsero sino a Cimabue. Si direbbe che i pronipoti dei primari manifestatori del bello, solo si studiassero di pareggiarne la fama nel deforme.... cosicchè molte furono le generazioni di uomini che s' inchinarono davanti all' effigie di Maria, senza che ella mai volgesse loro uno di quegli sguardi miti, uno di quei sorrisi amorevoli, con cui Giotto ed i suoi facevano poi lieto il decimoterzo secolo. Di tale infimità di pitture e mestizia di aspetto, furono contrassegnate le figure della Vergine, ch' ebber fama nei primi tempi del cristianesimo: quella di Edessa in Mesopotamia.... quella di Santa Restituta in Napoli, figura ove, ai difetti inerenti al dise-

gno, accoppiavasi la nerezza etiopica delle carni, ultime note dell' abbassamento a cui la naturale decadenza, aggiunta alla formula adottata, aveva ridotta la scuola bizantina.... Ma a misura che nei lineamenti del Cristo andava prevalendo il precetto ascetico del deforme, e che alla pietà dell' artefice pur univasi la sua ignoranza per esagerarlo, crescendo in esse, colla desuetudine, l' inabilità a produrre il bello, andò pure estenuandosi nelle statue, nelle tavole e nelle monete la pietosa espressione di Maria, il cui volto da amabile mutatosi in severo, sempre più parve ottenebrarsi a misura che si faceva più densa la caligine della barbarie. Durante quel disastroso periodo giungeva la pittura a tale abbassamento, che le figure da esso prodotte verso l' ottavo secolo, appena avevano forma umana. » (R. D' Azeglio : *Studii storici ed archeologici, etc. V. I. p. 264 e seg.)*

Mentre una parte della scuola bizantina, sempre mirando a combattere l' abuso dell' imitazione dei tipi dell' arte figurativa pagana, cadeva nelle conseguenze funeste della ricerca del deforme come principio supremo dell' arte cristiana, altri cadevano in un eccesso diverso. L' ansiosa ricerca dei tipi ieratici del cristianesimo, mentre spingeva i cultori dell' arte ad allontanarsi dall' espressione dei simulacri greci, ed a sottrarsi al dominio de' sensi, li condusse ad avvolgersi in oscure ed intricate ambagi, che subordinavano la forma organica al senso mistico. Si volle tradurre nelle tavole ieratiche le più astratte speculazioni della cristiana teologia, le virtù soprannaturali adornanti le figure del Cristo e della Vergine, i misteri della Trinità, ecc. quindi oscuri enimmi, chimere simboliche e mostruosità esprimenti un senso estraneo alla propria configurazione. Il linguaggio dell' arte era denaturato.

Ma la voce della Chiesa, la voce dei santi Dottori si levava per combattere i deliramenti della pittura, per rigettare il volgare, il deforme, il nebuloso, come inetti a rappresentare il divino, che all' uomo non può giungere se non gli è esposto nei due termini a lui intelligibili, la perfezione delle membra e la santità dell' espressione.

II.

Non esistendo alcuna effigie accertata di Gesù Cristo, gli artisti prescelsero per rappresentarlo quel carattere, che a parere dei critici venne dedotto dalla scuola di Bisanzio, quando quella metropoli era divenuta la capitale del cristianesimo professato dagli stessi imperatori. Il quale tipo, alla maniera delle *Immagines clypeatae* de' Romani, vedevasi, al dir del Bottari, nell' antichissima chiesa di S. Calisto, e nella cappella di San Ponziano, opera del VII e VIII secolo. La figura del Redentore è ovale, leggermente bislunga, con fisonomia grave, dolce e malinconica, barba corta, co' capelli divisi sulla fronte, cadenti sulle spalle, come si trova pur rappresentato nei sarcofagi Vaticani, che si credono del tempo di Giuliano l' apostata.

Niceforo poi, nel celebre suo passo relativo al ritratto di Gesù Cristo, così si esprime: « Giusta la testimonianza degli antichi e per quanto lo consente l' imperfezione del linguaggio, la sua figura era d' una bellezza delicatissima e piena di espressione: misurava in altezza sette palmi. La capigliatura aveva bionda, non troppo ricca e un po' brizzolata. Le sopracciglia nere ed appena acute: gli occhi chiari avevano una dolcezza infinita e nell' istesso tempo lo sguardo penetrante; il naso era profilato, la barba bionda e di mediocre lunghezza. Portava invece i capelli lunghi, poichè le forbici non toccarono mai il suo capo, come nol toccò mai mano di alcuno, eccettochè quella della madre sua, allorchè era fanciullo. Il collo era leggermente curvo, di modo che nel suo atteggiamento, nulla vi scorgevi nè di rigido nè di altero. Il viso non era nè ovale, nè troppo allungato, rassomigliantissimo a quello della madre, alquanto inclinato dinanzi. Il colorito d' un rosso temperato aveva qualche cosa che ricordava il color delle biade biondeggianti. (S. Girolamo nella sua lettera *ad Paulum Senem* dice che il Redentore era bianco d' aspetto, anzi candido). L' aspetto suo traspirava un insieme di gravità e di sapienza, di dolcezza e di bontà senza alcuna traccia di violenza. Per riassumere in una parola, egli aveva in tutto una rassomiglianza sorprendente colla divina e pura Madre »

In occidente S. Girolamo alzava la voce contro la massima seguita dalla chiesa greca e rigettava il principio dell' abbiezione attribuita alla figura di Gesù Cristo, in cui, dice il santo dottore, riluceva sul volto lo splendore e la maestà dell' ascosa divinità. Veggasi anche su ciò la sua lettera *ad Paulum Senem*. All' austero dalmata facevano eco Sant' Ambrogio e Sant' Agostino ; anzi questi, ponendo come canone essere la deformità sì nel morale come nel fisico sempre effetto del peccato, ne deduceva che il figliuolo di Dio, essendo scevro d' ogni macchia, aveva dovuto mostrarsi in tutta la perfezione dell' uomo innocente.

Alla rinnovazione iconica della prima figura ieratica del Cristianesimo, concorreva dall' oriente S. Giovanni Grisostomo, che invocando la tradizione popolare mantenutasi in quelle contrade sulla imagine di Cristo, affermava essere state le turbe della Galilea insaziabili nell' ammirarne la bellezza. S. Gregorio di Nissa, di sentire cotanto delicato, che non sapeva guardare senza piangere il quadro del *sacrificio di Abramo*, sosteneva cogli altri dottori la bellezza fisica del Salvatore, asserendo ch' egli aveva velato della sua dignità sol quanto era necessario per non abbagliare lo sguardo degli uomini.

Questo principio artistico, rispondente ad un principio dottrinale, ebbe la sua conferma nel Concilio Costantinopolitano VI (612), che nel capitolo 82, per correggere gli aberramenti della scuola bizantina, prescriveva, che nelle opere figurative andassero sempre congiunte la grazia e la verità, affinchè vi si rappresentasse, quanto meglio possibile, ciò che per natura sua fu perfettissimo. Il santo concilio ordinava, che il Cristo non più si dipingesse sotto l' emblema del mistico agnello, ma sì in tutta la bellezza con cui il Verbo aveva rivestita l' umana forma durante il suo soggiorno sulla terra.

Il Concilio non faceva che ritornare alla tradizione primitiva. Infatti i monumenti più antichi dell' arte cristiana, quali sono gli affreschi delle catacombe che riproducono l' imagine del Redentore, ci attestano che la chiesa delle catacombe seguiva una massima opposta a quella di S. Giustino. Nel cimitero dei Santi Nereo ed Achilleo, in quello di Domitilla, nelle catacombe di Sant' Agnese ecc. il Cristo si mostra in forma giovane, pieno di nobiltà, di maestà e malgrado l' imperfezione dell' opera, si ve-

de che l' artista guardava ad un tipo di sovrana bellezza plastica.

La dottrina del Concilio Costantinopolitano, canone ecclesiastico e pittorico ad un tempo, produsse sugli spiriti un salutare convincimento, coadiuvato dagli scritti di S. Giovanni Damasceno sulle immagini e particolarmente su quella del Salvatore; più tardi S. Bernardo « poneva finalmente termine ai lunghi contrasti, con cui la Chiesa latina e greca avevano mostrate le proprie divergenze sul carattere da attribuirsi ai due principali simulacri del culto cristiano. Dai romiti cenobii di Chiaravalle intonava il santo anacoreta un cantico di gloria al Figliuolo di Dio, la cui bellezza diceva aver superato quella degli angeli e fatta l' ammirazione degli spiriti celesti. Tali solenni parole, emanate da una misteriosa rivelazione, pronunciate dal labbro autorevole di quello la cui alta sapienza era quasi guida al pontefice ed al secolo, scendevano in mezzo alle nazioni come venute dal cielo. L' udivano gli artefici, ancor adombrati dell' enimma bizantino, e ritemprando l' ingegno in quella sublime inspirazione, si preparavano ad esplorare una via fino allora intentata. » (D' Azeglio, ib. p. 280).

Della sovraumana bellezza del Redentore parla anche la lettera di Pilato al Senato romano (pubblicata nell' *Univers* nel 1853). Ma quale si sia il valore storico di questo documento, che venne impugnato, come pure della lettera del re Abgaro, cui, secondo la leggenda, Cristo stesso mandò ritratte le sue divine fattezze, lasciando in disparte se sieno o meno autentici i dipinti di S. Luca, il Crocifisso scolpito da Nicodemo, il Volto Santo, il Santo Sudario ecc., vediamo in tutto il corso dei secoli un santo ardore di ricerca del tipo ieratico e questo espresso nella miglior forma plastica. Se da tale concetto vi ebbe chi stimò di doversi allontanare, come canone artistico nella Chiesa fu sempre e costantemente che il nuovo Adamo era il più bello tra i figli degli uomini. « Io credo, ha scritto Mons. Landriot, io credo con S. Girolamo, S. Giovanni Grisostomo, S. Giovanni Damasceno, S. Bernardo, con Alberto il Grande e S. Tommaso, che il corpo di Gesù Cristo era meravigliosamente bello, che la sua figura dolce e grave, che il suo sguardo, in cui si specchiava la bellezza dei cieli, attirava le anime, chiamava le anime; perchè il

bello, dice S. Dionigi, viene da una parola greca, che significa chiamare. » *(Etudes réligieuses ecc.* 1888 Aout, e f. seg: *Le vrai portrait de Notre-Seigneur* pag. 523).

La bellezza di Nostro Signore, scrive l'autore del citato articolo, cresceva di giorno in giorno, *crescebat gratia*, sinchè giunse al suo pieno sviluppo, all'intera sua manifestazione. In ciascuna età della sua vita egli ebbe la sua fisonomia determinata: quella dell'infanzia, dell'adolescenza e dell'età matura, quella di Betlemme, di Nazareth, di Gerusalemme, del Golgota.

Il divin Salvatore, ci dice Bossuet riassumendo Sant'Agostino, è bello sempre in ogni istante della sua vita mortale, come nell'eterna gloria del Padre; egli ci appare bello eziandio sulla croce, e tale è pur nel sepolcro.... Credano gli altri ciò che lor piace, ma per noi credenti, dovunque egli ci si presenta è sempre l'esemplare della bellezza. *Nobis credentibus ubique sponsus pulcher occurret.*

III.

Come sarà adunque da rappresentare il divin Salvatore? Ascoltiamo un moderno e dotto esegeta (I. A. Van Steenkiste: Comm. in Evang. Matth. t. 3): Pictores sculptoresque, cum Iesum oculis nostris exhibent, cum tam decorum, augustum, venerabilemque, verbo dicam, tam divinum in humana forma, quantum inventione et arte assequi possunt, v. g. lumine circa vultum et corpus effuso, aureola circa caput cum figura crucis addita etc. semper effingere decet quam maxime, propterea quod in mente nostra hanc primam excitare debent cogitationem, ibi non stare hominem quemdam, etiam nobilissimum, sed verum Deum humano corpore indutum. (p. 1468).

Ed altrove dice che, giustamente conviene si tengano i pittori al *tipo ieratico*, sebbene non si possa ritenerlo abbastanza antico per dirlo rassomigliante al vero aspetto del Salvatore; più esplicitamente poi in altro luogo scrive: in forma vestimentorum pictoribus sculptoribusque typum dari pulchritudine et majestate refulgentem, a quo recedere numquam oportet. (ibi pag. 1495).

Ho citato il professore belga, perchè si professa di tenere la via di mezzo tra le due opinioni, che su questo argomento si manifestarono sino dal secondo secolo della Chiesa. Ma se interroghiamo il P. Gaillard, autore dell'articolo pubblicato negli *Etudes réligieuses*, ci sembrerà quasi che il dotto gesuita avesse già sotto gli occhi la Vita di Gesù del Bonghi. « Noi, scrive, proscriviamo ed abborriamo in Nostro Signore quel carattere ordinario e volgare riprovevole in ogni opera d'arte, ed in queste più che mai. Ma quante volte pur troppo, in opere che pretendono di passare per religiose ed artistiche, non è egli rappresentato come un uomo qualsiasi, volgare, meschino, poco intelligente, al disotto del tipo che noi possiamo imaginare, al disotto eziandio di certi individui, che conosciamo e che possiamo incontrare per via! ».

Ma tutto questo e peggio ancora ha fatto e continua a fare il Perino colle tavole, uscite sin adesso a corredar il libro del Bonghi. Se si prescinde da tre, quattro scene (e sono quelle in cui si rappresentano alcuni miracoli), il Cristo nulla ha di divino, anzi talvolta vi è offerto meno ancora di un essere infimo e volgare. La Sacra Famiglia che va per la Pasqua a Gerusalemme, Gesù tra i Dottori, Gesù nella officina di Nazaret, la fuga in Egitto, presentano quello che si potrebbe vedere in qualunque gruppo di beduini. Cristo che legge i profeti, o nel campo delle biade, è un nazareno qualsiasi, Nicodemo però in qualunque modo gli è superiore: il quadro del battesimo, trasportato sull' Indo resterebbe verissimo co' suoi selvaggi. Nella Natività il Celeste Infante è qualche cosa d' informe. Dove traspira un lampo solo della divinità? Dove ci si rivela il palpito dell' artista che adora e crede, e si studia di trasfondere negli altri col mezzo dei segni grafici la piena del cuore ardente, che guida la mano? Scorrendo su questi quadri nulla che commuova ed elevi; nulla che scuota il cuore e porti la preghiera sul labbro.

La bellezza si lega misteriosamente, indissolubilmente, alla bontà: ad alcuni Santi privilegiati degnossi di mostrarsi in forma umana il divin Redentore, ed eglino per lo più lo vagheggiarono sotto l' aspetto di fanciullino bellissimo. S. Francesco d' Assisi, S. Caterina, S. Teresa ridicevano estatici l' ineffabile bellezza, che avevano contemplata nei loro rapimenti. Dio è sovrana

bellezza essendo bontà essenziale; ma qual bontà ci rivela il Cristo in questa *Vita?* Chi mai degli artisti guardando a Lui, saprebbe prenderne ispirazione? È questo il Cristo contemplato da Dante e da Manzoni, da Raffaello e da Le Brun?

Questa *Vita* a dirla in breve, sotto l'aspetto artistico che qui solo consideriamo, è una profanazione, un' offesa continua alla dottrina, alle tradizioni, come al sentimento cattolico; non si può conciliare la fede nella divinità del Cristo e l'amore per lui col trascinarlo nella maggiore abbiettezza e volgarità, come il protagonista d'un romanzo. Basta confrontare i pochi quadri in cui ricompare il tipo tradizionale del Redentore: la superiorità, la distanza dagli altri salta agli occhi con tutta l'evidenza: contrasto che è gagliardamente e penosamente sentito dal cuore. Nè qui l'artista saprebbe chiamare a sua discolpa l'opinione di coloro, che sostennero il principio ascetico del deforme, poichè altrove egli stesso mostra di apprezzare invece il tipo estetico; ma nel degradamento fisico de' suoi quadri egli nasconde e spegne ogni splendore divino: egli non ci dà l'umanità addolorata di un Dio, ma uno schiavo od un cretino, che discende al disotto de' suoi simili.

Come nella crocifissione furono strappate al Redentore le vesti per rivenderle, così si pare che l'editore di questa *Vita* abbia strappato al Cristo la divinità per rivenderlo. Ha scritto Guerazzi, che c'è taluno peggiore di Giuda, che rinnoverebbe trenta volte il mercato di Cristo per una moneta.

L'artista, nota il citato Van Steenkiste, deve cercare il suo Cristo nelle ispirazioni della fede, della pietà, della preghiera e della contemplazione, sopratutto nell'estasi della S. Comunione: ch'egli adori ginocchioni Colui che la sua mano vuol rappresentare sulla tela o scolpire sul marmo. Sarà riuscito se lo spettatore, alla vista della sua opera, le cadrà dinanzi gridando quasi involontariamente: *Adoramus te, Christe, et benedicimus tibi!* Ma il Cristo del Perino è uno scoronato, è un re da burla.

Il P. Gaillard, indicando appunto il modo in cui dev'essere ritratto il Redentore, dice che, essendoci impossibile riprodurre la rassomiglianza fisica, convien studiare la rassomiglianza morale; *ma questa rassomiglianza morale non può in alcuna guisa esistere senza la bellezza fisica, dalla quale deve risultare.*

La rassomiglianza morale non è in somma, se non quello che noi chiamiamo l' ideale, ossia la riduzione dell' idee in forme concrete naturalmente belle ed espressive, cioè la bellezza del *modello* raggiante uno splendore nella bellezza del *ritratto*. L' arte cristiana, prosegue egli, è a questa condizione. Fare dell' arte religiosa senza arte, è un' utopia, un non senso, un assurdo sotto ogni senso. » Ma per sentire, per intuire la bellezza morale è necessario il gusto della fede: qual Cristo, p. es. ci avrebbe potuto dare il Winkelmann, che dichiarava non aver Michelangelo saputo fare una bella testa di Cristo perchè ne aveva tolto il tipo alle barbare produzioni del medio evo, ma trovava invece accettevole un piccolo disegno di Nostro Signore di Raffaello, perchè *offriva la bellezza di un giovane eroe senza barba*, cioè perchè gli ricordava Achille dal piè veloce? (*Jannot-Opinion sur l' Art*, p. 46). Dirò quindi conchiudendo, che il migliore tra gli artisti religiosi, come rispose un dì Lodovico Caracci, è quello che è più timorato di Dio.

Le profanazioni che nella *Vita di Gesù* ci vengono messe davanti, danno diritto di attribuirle a mancamento di fede e di sentimento religioso; ma accennano anche a mancanza di rispetto al sentimento dei cattolici, i quali non possono che rigettare con isdegno cotale nefandità. Aggiungerò più brevemente qualche riflesso riguardo ad alcuni tipi ieratici, che vi sono non manco malmenati.

IV.

Se l' incertezza d' un tipo autentico del Salvatore fece sì che gli artisti avessero ad idearlo come rispondente al concetto della bontà e santità a Lui derivanti dalla narrazione evangelica e dalle tradizioni apostoliche, non iscostandosi però dal prototipo orientale trasmesso dalle tavole bizantine, nel trattare l' aspetto della Madre di Dio una notevole diversità iscorgesi a seconda dei tempi e degli artefici.

Il principio dottrinale sostenuto da sant' Agostino riguardo la perfezione del corpo del Salvatore, aveva la sua logica applicazione in Maria, cui il Cristianesimo sino dai primordi cre-

dette uscita senza macchia dal seno materno. Ma, a detta del medesimo dottore, non era rimasta nella tradizione religiosa veruna effigie autentica della Vergine; perciò gli artisti ne formarono un tipo simbolico, ideale, che ne rispecchiasse il carattere morale. Questo tipo ideale doveva essere estetico.

È conosciuta la testimonianza di S. Dionigi l'Areopagita, coetaneo della Vergine, il quale lasciò scritto, ch'ella era dotata di tal bellezza da abbagliare lo sguardo, e ch'ei l'avrebbe adorata qual divinità, se non si fosse sovvenuto non esservi che un Dio. S. Epifanio dettò un ritratto della Vergine, che, al dir di Niceforo, era l'unione di quanto la figura femminea può in sè raccogliere di più celestiale. Il citato Niceforo, nel luogo più sopra riferito, parlando di Gesù Cristo, dice che era in tutto di una sorprendente rassomiglianza colla sua pura e divina Madre.

Ma l'idea, dirò col D'Azeglio, che rivestì il volto di Maria del carattere, che dovea trasfondersi e durare inalterabilmente nell'arte cristiana, fu proclamata dalla celebre parola che pronunciò sant'Ambrogio: « Essere la perfezione del corpo stata in lei il riflesso di quella dell'anima. » (id. p. 288).

Se il Cristo domina puossi dire tutta l'arte delle catacombe, noi vi vediamo comparire anche la Vergine. Nel cimitero di Priscilla un soffitto ha Maria, la quale, assisa su d'un seggio d'onore, che dinota la superiorità sua, riceve dall'Arcangelo l'annuncio della divina maternità. Un fresco vicino, il più antico monumento di Roma cristiana ad onore della Madre di Gesù, rappresenta la Santa Vergine, che allatta il divin Figliuolo. Nello stesso cimitero una pittura del tempo di Marco Aurelio ci mostra la Vergine col suo Figliuolo divino. Le catacombe di *Via Ardeatina* ci offrono del pari la Vergine Madre col Figliuolo Gesù circondata dalle più classiche pitture dell'età degli Antonini. — Santa Sofia di Costantinopoli possiede un mosaico del VI secolo, nel quale il Cristo, in atto di benedire è tra la Vergine e San Michele. Forse questo mosaico è un avanzo della *Chiesa della Vergine alle Blacherne*, eretta da Marciano e da Pulcheria, verso la metà del V secolo in onore dell'imagine miracolosa di Maria Santissima.

Era quella una delle imagini attribuite a San Luca, che si vuole ne abbia eseguite sette, delle quali talune conservansi a

Roma, p. e. quella in *Ara Coeli*, che San Gregorio il Grande fece portare nella celebre processione in cui fu udita la *Regina Coeli* cantata dagli angeli; un'altra la possiede l'Accademia di San Luca, una terza si venera in Santa Maria Maggiore ecc. Da certi critici si sostiene che solo nel VI secolo siasi cominciato a parlare di San Luca come pittore; ma il fatto di Santa Pulcheria è almeno d'un secolo anteriore, e questo ci dimostra come la ricerca del tipo ieratico della Vergine stesse grandemente a' cuore dei cristiani, e com' eglino intendessero quale opera santa il fine dell' arte, mentre la facevano professare da uno degli evangelisti. A misura che il cristianesimo andò poi conquistando ogni giorno una parte maggiore di quella libertà cui ha diritto, anche l'arte religiosa venne proporzionalmente sviluppandosi, producendo opere più splendide e durature.

Maria offriva in sè l'apoteosi della bellezza nella santità, e l'aureola della maternità divina colla dolcezza del cuore più tenero. Il cristianesimo solo, ha scritto Lacordaire, forma gli umili, esso solo potè quindi presentare un' ideale così grande nella sua soavità, che non si era rivelato all' arte greca; col sentimento morale destò nello spirito uno slancio, che l'accostò all' incomprensibile creatura, e le facoltà immaginative dell' artista vennero senza fine ingrandite. Che se le visioni dello spirito ebbero talora interpreti infimi e rozzi, in essi traspariva però il pensiero della bellezza morale, e questo dava una eccellenza alle nuove opere sconosciuta alle migliori della gentilità.

« La Vergine di Nazaret, cessando l'antico pianto di Eva, collocavasi in cima all' uman genere, media fra la terra ed il cielo. E nei fini suoi lineamenti traluceano, come gigli in terso cristallo, le virtù che infiorano l'anima: le delicate espressioni, la scala diatonica dei più intimi sentimenti, sorrisi d'innocenza, fervori di preghiera, rapimenti di estasi, schivezza di pudore, gentilissimo fra le umane virtù; lagrime di dolor materno, commoventissimo fra gli umani spasimi. » (D' Azeglio, id. p. 282).

Se, come per il tipo ieratico di Gesù Cristo, influì qua e là anche su quello di Maria l'opinione seguita da alcuni Padri greci, il principio del deforme relativamente alla Vergine, oltre che ripugnare al sentimento e non trovar alcun appoggio nella Sacra Scrittura, venne riprovato dalla Chiesa latina: anzi le a-

berrazioni particolari pare sieno piuttosto da attribuirsi all'imperizia propria dei tempi.

La Vergine detta *tutta santa* dai Greci, *santa e gloriosa* dai Persiani, riconosciuta quale privilegiata nel Corano e dai maomettani stessi chiamata *Seddika*, giusta; Maria celebrata con laudi ed inni da tutti i dottori e scrittori ecclesiastici, rappresentando tra le creature il tipo più elevato della bellezza morale, non poteva venire effigiata che per mezzo della più squisita forma plastica. L'imagine sua, come quella del Cristo, doveva esser espressa mercè l'unione delle perfezioni, che agiscono sulla visione e sul sentimento: cioè mercè il più sublime carattere estetico raggiante la più alta perfezione e santità.

Ma sebbene questo pensiero animi l'arte grafica, il sentimento universale dei credenti s'appressò sempre a Maria con un certo confidenziale rispetto, da cui pervenne la costumanza di effigiarla a seconda degli usi e dei tipi dei diversi paesi, volendosi così stabilire come una prova di intimità tra i fedeli e la celeste Regina. Nell'oriente l'umile Vergine di Nazaret ci compare spesso rivestita del manto dovizioso delle imperatrici di Bisanzio: nella Magna Grecia i pittori la rappresentavano colle eleganti forme dell'abito ellenico; nella Gran Brettagna, ai tempi della conquista dei Normanni, le figure della Vergine erano effigiate coll'abbigliamento delle dame sassoni. La Spagna pure ci mostra esempi di cotale costumanza, e la Germania ne conta egualmente nelle opere di illustri artisti. Maria pareva così che s'accostasse alla condizione loro, e ne assumesse in certa guisa il carattere nazionale. Questo fatto ben meriterebbe di essere considerato, e mi richiama quelle parole, che la costante evidenza trasse dalle labbra del Sue, che in un luogo del suo tristo *Ebreo Errante*, scrisse: « Di tutte le tradizioni la più pura e la più soave è quella che riguarda la Vergine Maria. »

Lo stesso sentimento poneva per mano degli artisti la corona regale sul capo di Maria, come si può scorgere a Pisa, Siena, Bologna, Padova e qui a Venezia in alcuni quadri dell'Accademia e nel bassorilievo di Tullio Lombardo a San Giovanni Grisostomo.

« Ma (proseguo col D'Azeglio) da poche aberrazioni in fuori, fu nella scuola italiana che il vestiario della Vergine ebbe

maggiore dignità e verità storica, perchè reso quivi conforme al carattere asiatico di sua patria, ove mantenutosi in oggi ancora con orientale stabilità fra le donne di Nazaret, sembra dovervi risalire fino ai tempi degli antichi patriarchi. La semplicità biblica di esso, la schiettezza dei colori che vi concorrono, la maestà che le pieghe sinuose del manto danno alla persona, la grazia del velo sottile che accerchia i lineamenti della fisonomia, tutto concorre ad appropriarlo al regio grado della divina Madre, alla cui individualità trovasi ormai sì associato dalla consuetudine, da essere divenuto condizione assoluta dell' idea pittorica che la rappresenta.

...... Fu buon discernimento de' pittori, nella scuola italiana, l' attenersi nel vestiario della Vergine, al peplo ed al velo; prima perchè l' uno e l' altro erano più particolarmente proprii del paese di Nazaret; e poi perchè più conformi alla modestia della divina Madre, come pure alla povertà, che appartenne alla sposa di un falegname. » (D' Azeglio, id. p. 296).

Aggiungo che la Vergine apparsa a Bernardina, mostrossi colla tunica bianca stretta da fascia azzurra, e col velo pure bianco scendente dal capo.

V.

La Chiesa applica alla Madre di Dio quelle parole della divina Sapienza, che la dipingono: « bellissima, diletta e senza macchia, che viene dal Libano ed aspetta di essere incoronata. » Essa è bella come la luna, splendente qual sole, essa è la luce nella freschezza, come tremola stella del mattino. « Maria pudica più che creatura, fu sempre vergine, nonchè di corpo ma eziandio di anima: perchè niun pensiero o affetto che non fosse celeste albergò mai in lei; umile di mente, e di cuore, focosissima nella preghiera, soave nello sguardo, prudente e pura nel favellare, amica e consigliera dei miserabili, piena di carità per tutti. » Tale è il ritratto morale di Maria (v. Capecelatro) che ci danno i santi Padri, che dev' esser rispecchiato in quello fisico. Ma di riprodurlo con verità e nel suo splendore disperarono i dottori della Chiesa, come i più celebrati poeti ed artisti.

Come rappresentare condegnamente il soggetto della più eccelsa, e ad un tempo della più cara idealità umana, cui la famiglia dei redenti guarda da diciannove secoli, come alla più grande, alla più potente delle creature, la cui gloria fa impallidire ogni altra gloria, poichè riempie i secoli e domina l'eternità?

Ma nella *Vita* del Bonghi un soggetto sì augusto è privo d'ogni grandezza e reso uguale ad una persona di ceto ordinaria. Non parlo dell'indegno mutamemto di aspetto e di costume: ciò che nessun illustratore di romanzo sarebbesi permesso, lo fa impunemente, audacemente, l'artista del Perino. Se in un quadro l'aspetto della Madre di Dio può dirsi che ricordi il tipo ebraico, nei successivi diviene bizantino, egiziano ed etiope, latino, tedesco ed anche gitano, con anacronismi nell'espressione della figura. Inutile cercarvi la verità storica dell'abbigliamento, meno ancora l'idealità.

Per quanto la penna rifugga dal rilevare cotali indegnità è necessario pur dire, che nè una buona massaja, la quale potrebbe anche essere del nostro contado, nè una giovine ebrea o greca qualunque, che potrebbe essere anche una schiava, mai saranno altro che profanazioni sacrileghe del tipo ieratico. Nei tempi di decadimento della pittura si ricorda, che sotto certi rozzi dipinti si poneva la spiegazione del soggetto: *Iste auselat*, sotto un falconiere: *jste flaibolat* sotto un sonatore di flauto. Ma non è la rozzezza dell'arte, sì la mancanza di sentimento che può porre sotto questi quadri la scritta: *Madre di Gesù.*

Se provassimo a mettere sott'occhio ad un cristiano qualunque, per quanto semplice ed indotto, queste incisioni, egli col buon senso non offuscato od intorbidito dall'irreligiosità, ci domanderebbe: ma dov'è qui la Madre di Gesù? Voi avete un bell'apporvi questo titolo, ma costei potrebb'essere meglio che la madre di Giovanni, la madre di uno dei crocifissori. Un fanciullino, che comincia a recitare l'*Ave*, istintivamente vi chiederebbe: Ma la Madonna non è bella? Io non so vederla.

E tale domanda viene del continuo sul labbro, poichè in queste scene che ci passano dinanzi, nulla v'ha di celeste sul volto di Maria; non un lampo di quel sorriso onde s'allietano i cieli e la terra; spento è ogni splendore di santità, di virtù; è una vera ironia colpevole dare il nome glorioso di Madre di

Dio a questa giovine, che si mostra perfino pretenziosa. È una caricatura indecente, da mettersi accanto alla tela, che si vedeva all'Esposizione di Bologna, col soggetto tolto dal *Cantico de' Cantici* del Cavallotti, e che ogni governo manco irreligioso, cioè più civile, credo che avrebbe fatto respingere come offesa alla religione.

Pari sconvenienza di tratto e capriccioso mutamento di tipo puossi notare nella figura di S. Giuseppe, in quella di S. Pietro, ecc. L'una e l'altra giunsero a noi dai secoli lontani. Eusebio nella Storia ecclesiastica parla di un dipinto di S. Paolo e di S. Pietro. Antichissime pitture e sculture rappresentano S. Giuseppe sui sarcofagi, sui vetri, nei monumenti; il suo culto rimonta ai primi tempi della Chiesa. (v. Vidali, de Vit, M. Minco-Janny, ecc.) L'illustre professore De Rossi dice « che le più antiche pitture e sculture rappresentanti S. Giuseppe, ce lo danno come giovane e quasi imberbe. Verso il X secolo cominciò a darglisi aspetto assai maturo, e così si andò fino a rappresentarlo per vecchio. » (Bollettino di Archeol. Crist. — aprile 1868). Questa modificazione del tipo si crede che venisse introdotta per combattere coll'arte le bestemmie degli eretici, che intaccavano la verginità della Madre di Dio; si diede a S. Giuseppe la forma di vecchio, come per far intendere, ch'egli era il custode purissimo, il compagno di Maria.

Sull'età del glorioso Patriarca, sia allora de' suoi sponsali con Maria, sia nel momento della sua morte, discordano gli eruditi: taluni accettando quanto ne dicono Epifanio e S. Girolamo, ecc. altri revocandolo in dubbio. Ma checchè sia di ciò, è fuor di dubbio che il *vir justus* della Sacra Scrittura il cristianesimo lo imaginò sempre e lo volle ben diverso da quello che ci si appalesa nella *Vita* del Bonghi. Questo è un figlio del ghetto, un Nabab qualunque che si trasforma a volte in Arabo. Se il tipo ieratico tradizionale di S. Giuseppe, quello di S. Pietro e così degli altri apostoli, non sono autentici, sono però stati accettati dalla cristianità, costituiscono nella loro individualità conosciuta, concreta, la gloriosa serie degli eroi, di cui splende la Chiesa, le generazioni trascorse li venerarono sotto quel dato aspetto, che dopo alcune variazioni, finì per fissarsi e rendersi costante, sì che i nostri grandi pittori mai non se ne scostaro-

no. Perchè invece qui tal irriverente innovazione, colla giunta di tanto degradamento fisico-morale? Non abbiamo certo il tipo autentico di Omero, di Platone, di Socrate, come di altri grandi dell' antichità: ma nessun artista ardirebbe di sostituire figure di suo capriccio a quelle che ci vennero tramandate dalle età passate, e meno poi di gettare su que' sommi l' ombra della volgarità e tradurli spogli d' ogni grandezza.

Si obietterà che il libro edito dal Perino è un libro popolare, poichè non intese di fare un' opera di pregio, chè il molto valore artistico ne avrebbe difficoltata la diffusione anzichè favorirla. Il Clerc ha pubblicato l' anno scorso una pregevolissima edizione della *Vita di Gesù Cristo* del Card. Arcivescovo di Capua; le illustrazioni riproducenti quadri classici, rispondono alla santità del testo e con esso bellamente cospirano; prendendo in mano il libro e fermandosi a quelle tavole, noi ci sentiamo di essere in mezzo alla Chiesa col suo divin Fondatore, colla Santa sua Madre, cogli altri santi personaggi. Il libro del Clerc è un lodevolissimo tentativo di ripetere quello che già venne fatto anni addietro in Francia. Perchè la parte decorativa, artistica d' un libro popolare riesca ispiratrice di pietà, abbia insomma il carattere religioso, non è necessario che sia più studiata e finita; basta che porti la sua nobile impronta, che vi si vegga l' alto concetto che l' ispira.

Trattando con rispetto ed amore le figure ieratiche, rivestendole dell' aureola onde sapientemente le circondarono gli artisti fino dai secoli lontani, tenendo dietro agli ideali de' grandi maestri, l' illustrazione grafica diverrà efficace maestra di religiosi sentimenti; diversamente non è a credere che rimanga innocua; non si può amare ciò che non è rispettato.

È quindi evidente che l' arte religiosa ha bisogno di prendere in alto l' ispirazione: lo speculatore vi rinunci a bella prima.

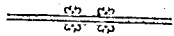
Il celebre *Manuale della Iconografia greca*, trovato nei Monasteri del monte Athos, si apre con un' invocazione a Maria. Dice che S. Luca di tutto quello che possedeva in scienza e ricchezza spirituale, niente di meglio potè offrire a Maria, che la rappresentazione della bellezza ammirabile e piena di attrattive, ch' egli aveva contemplato co' suoi occhi. L' autore del libro si propone di fare lo stesso; ma, sentendosi troppo al di

sotto dell'ardua impresa, chiede il celestiale aiuto. Noi, dice altrove il *Manuale*, abbiamo appreso non solo dai Santi Padri, ma anzi dagli Apostoli ed osiamo dire da Cristo medesimo, il modo di fare le imagini.

Nè mi dilungherò a ricordare le belle pagine della storia della pittura italiana, le quali ci dicono con quali sentimenti di fede e di amore trattassero il pennello tanti de' più celebri maestri, che si preparavano col digiuno, colla preghiera, colla comunione al lavoro, e ci recano quelle commoventi leggende, in cui gli angeli vengono a guidare la mano dell'artista, e la Vergine stessa degnavasi mostrarsi loro tutta risplendente d'ineffabile bellezza. Cito solo come contemporaneo a noi il Duprè; perchè i naturalisti ed i veristi non seppero ancora dirci dove il grande scultore avesse veduto il gruppo della *Pietà*, che a lui si affacciò d'improvviso come una splendida visione, prima con tanto amore indarno ricercata.

« Chi non crede, dirò col D'Azeglio, non sente religiosamente: chi non sente non dipinge religiosamente;» or questo appunto ci dà la spiegazione del modo sconveniente con cui i soggetti più sacri sono trattati nella *Vita* del Bonghi. — Finisco ripetendo un concetto del march. Selvatico, il quale, sebbene non tanto scrupoloso, pure, chiama, senza eufemismo, *veri ladri sociali*, quelli che fanno opere d'arte che demoralizzano e corrompono il popolo. Qualcosa di simile direbbe certo di questa *Vita;* il Bonghi avrebbe ben dovuto impedire al Perino il sacrilego mercato, il quale, se per colpa dei tempi non cade sotto la sanzione della legge, deve cadere sotto la riprovazione di ogni cristiano perchè: anatema a colui che non ama Gesù Cristo Signor Nostro. »

Aprile, 1889

Di un libro recente sull'arte

Col titolo modesto di *Opinion d' un artiste sur l' Art,* il signor L. Janmot ha pubblicato ultimamente un volume di 550 pagine (Paris - Lecoffre; Lyon, Vitte et P.), un trattato che si può dire completo sull'arte. L'autore rivela sin dalla prima pagina a quale scuola egli appartenga. « Che cosa è l'arte? » È una manifestazione del bello. Che si faccia colla parola parlata o scritta, co' suoni, colle forme od a mezzo dei colori, lo scopo è sempre quello, manifestare il bello, mostrare qualche cosa dell'ordine eterno, dell'assoluto. Allorquando questa superiore intuizione, questa *mens divinior*, come la chiama sapientemente Orazio, investe l'anima, la parola usata non le basta più, questa parola si trasforma, quasi alleggerita dagli involucri terreni, essa vola e la portano le ali del ritmo. Là dove finisce la prosa comincia la poesia, e con essa tutto un ordine di idee, d'aspirazioni, d'intuizioni, che il linguaggio della prosa non basta più ad esprimere ed a contenere. All'esempio del *logos* divino, esso se ne forma di nuove coi suoni, coi numeri, colle forme ed i colori. Per manifestarsi completamente chiama in suo aiuto tutto il creato, e ne toglie quell'alfabeto meraviglioso, quei geroglifici più sacri co' quali il Creatore stesso si è rivelato. »

Questi primi periodi del libro mostrano che lo scrittore non ha subito il contagio delle scuole, o dirò meglio, aberrazioni delle scuole, che s'intitolarono *veriste* o *naturaliste;* come in mezzo all'urto del criticismo che spinge all'idealismo trasmodante di Schelling od al razionalismo di Ruskin, egli ha cercato di tenere

il suo sguardo « a quel *grande Iddio*, secondo l'espressione di Bousset, ispiratore, tipo e centro di ogni bene » (p. 474), non dimenticando di trovarsi quaggiù. E bisogna ben sapergli grado che siasi tenuto costantemente e coraggiosamente credente, mentre i vanitosi dell'alta e bassa scala sociale sono sì profondamente ammalati di assenza assoluta del *sursum corda*. Non è per costoro il libro del signor Janmot, nè per coloro « per i quali l'arte è nulla, un trastullo, un passatempo, od una merce » (p. 17). Ma coloro che nutrono nel cuore il culto al bello, leggeranno volentieri l' *Opinion*. Lo scrittore è incapace di esser freddo, ei sempre attraversa nuovi orizzonti e la sua parola è elevata, talora fa sorridere, ma costantemente attrae ed illumina.

L'opera è divisa in quattro libri: il I.° dà a grandi linee una storia abbozzata dell'arte; il II.° abbraccia lo studio del bello; nel III.° si dichiara il carattere dell'opera di Dio e si analizza la genesi di un'opera d'arte; il IV.° dà in ultimo le conclusioni e le applicazioni. La divisione, come si vede, è semplicissima, ma il piano è veramente meraviglioso e d'una sintesi che rivela il pensatore, come il libro stesso dimostra lo scrittore pari all' altezza e all' ampiezza dell'argomento.

Nel cap. II, del l. I, l'autore discorrendo sull'arte contemporanea, ci dà con pochi tocchi della sua penna lo sbozzo del *Salon* « che si è trasformato in *bazar*, cui gli Egiziani, i Greci, gli Etruschi, i Romani apportano il loro contingente obbligatorio e non sempre *laico*. Che diverrebbe la nota brillante e francese se non ricompariscono gli dei?... Vi sono Veneri e bagnanti, e una decina di Maddalene ogni anno.... e paesaggi, natura morta, e frutti, e mercanti di mode, tutto, eccettochè un'ammirazione intellettiva per un ideale grandioso; tutto eccettochè ispirazione, eccettochè il bello, eccetto l'arte stessa. La stanchezza morale e materiale vi opprime da lì a pochi istanti » (p. 32). Quell'avvilimento dell'arte, profanata ad essere scuola di immoralità, e che al Selvatico, non certo tanto scrupoloso, strappava la parola di *ladri sociali*, contro chi vi coopera, se mette sulle labbra del signor Janmot quella fina ironia e quel riso, che cela sovente l'amarezza dell'animo rattristato, nol lascia però cadere nel pessimismo: qualche bagliore di speranza gli traluce ancora.

In questi artisti, che considerano come scopo dell'arte quello

di *allettare* e che lavorano di fotografia (pag. 36) quanto meglio possono, si rivela ancora una forza, una energia, che si ridesta quando è toccata la corda del sentimento patrio.

Da questo sentimento ha vita « tuttora una vena di poesia, gloria o sventura, che ci costa troppo cara perchè non abbia a sopravvivere, (p. 33) scrive l'autore. Il quale concepisce pure una lontana speranza di veder di nuovo raggiare quell'aureola divina della bellezza, che fu cotanto splendida un tempo (p. 35) — Sullo sfondo su cui è tracciato il contorno storico dell'arte moderna, ecco in lontananza la figura fredda e fanatica di David, col suo Marat (p. 42), ch'egli il giacobino, aveva sostituito alle immagini dei santi da lui spezzate. La osservazione è di Thiers.

Quindi vedi la figura di Ingres, che esclama: « bisogna trovare il secreto del bello per mezzo del vero; » sentenza profonda che colpì Ozanam, ma il vero per Ingres non andava al di là dell'ideale degli antichi. Fidia aveva detto l'ultima parola (p. 53). A lato d'Ingres si presenta il suo contemporaneo ed emulo Eugenio Delacroix, che spezzò l'ultime vestigia della scuola geometrica del David, cercando il bello nel movimento e nell'espressione ottenuti col colorito veneziano ed olandese. I pregi e le differenze dei due eminenti artisti sono poste in rilievo; ma il signor Janmot. riconoscendone i meriti, non sa tacerne il difetto sostanziale. « Cari e venerati maestri, esclama, voi avete tutti due esposte le qualità più eminenti dell'arte, voi avete detto tutto colle vostre lezioni e co' vostri esempi, tutto, eccetto quello che bisognava farne. Chi ha osato dire che, se l'arte non è innanzi tutto l'espressione di un sentimento sincero, nazionale, eroico e religioso, essa veniva a trovarsi fuori delle condizioni che in ogni tempo ed in tutti i paesi formarono la sua ragione di essere, il secreto della sua vitalità e della sua grandezza? (p. 61).

Il sentimento per esser sincero, cioè per esser realmente sentito, deve vivere della vita dell'umanità, quindi l'arte non può essere sistematicamente archeologica: questa coercizione dello spirito nell' angustia d' un' età, impedendone il movimento, toglie la vita all'arte, che diviene fredda. Non si fa risorgere, dice l'autore, la poesia del medio evo ricopiandola. Voler far rivivere ed assimilarsi l'arte medioevale, riproducendone i primi passi, conservando religiosamente ciò ch'essa ha d'incompleto (cosa facilis-

sima), è ingannarsi interamente sulla sostanza. Non si onorano nè si rappresentano fedelmente gli eroi ed i santi facendoli anemici. L'arte non distrugge le condizioni della vita (p. 63).

In poche pagine lo scrittore riassume la storia dell'arte durante il secolo XVIII, sotto il predominio di Voltaire, periodo che si caratterizza per la sua *rivolta contro l' ideale cristiano.* Egli mette in luce il lavoro continuo degli artisti e dei filosofi di raccogliere nemici contro il cristianesimo. Ma in mezzo alla decadenza generale la musica prende uno sviluppo meraviglioso. « È uno slancio dell'anima, che esce sotto una forma ed in un momento in cui non era guardata nè da rètori, nè da grammatici, nè da parassiti pedanti.... Sulla fine del secolo XVIII, momento lugubre tra tutti, quando le feste e gli spassi incessanti erano i precursori di orribili convulsioni, un grido commosso, irresistibile, erompe dal più profondo delle viscere umane: è tale che non ha riscontro coll' età precedenti, e sfugge alle controllerie, agli scherzi mordaci, allo sprezzo; ed a misura che questo basso orizzonte si copre di tenebre più dense, di più pungenti terrori, esso risuona più vivo e più gagliardo. Pare che l' angelo della terra faccia echeggiar la sua voce sopra i suoi devastati dominii. Egli si libra al disopra dei bassi fondi, delle paludi contaminate dove non mai si raccolse tanto sangue con tanto fango. L'orrenda marea monta come un nuovo diluvio, ma il volo dell' angelo è sì alto che i gravi miasmi toccano appena le sue ali. E meglio ancora, ai suoi accenti di dolore si associano quelli dell'entusiasmo di una gioia celeste. Che ha egli mai scoperto da lungi per non perder la speranza? Che ha egli scoperto nel cielo profondo al di là dell'orizzonte velato da nubi che limita i nostri sguardi? Scoprì egli una terra rigenerata? Presente egli l'arrivo di quei tempi sì lungamente aspettati in cui devono regnare la pace, la giustizia l'onore?

.... Salutiamo il nuovo Orfeo di cui la lira trionfatrice placa l' inferno, doma le bestie selvagge e ricostruisce le città. Giammai avrebbe egli potuto giungere in ora più opportuna. Poichè il mito immortale si è incarnato di nuovo, riconosciamo ne' suoi profetici accordi, sappiamo comprendervi sopratutto non gli sterili lamenti del passato, ma i preludi allietanti dell'èra che deve venire. » (p. 80).

E quest' èra comincia, ecco sorgere Poussin, Lesueur; lo scrittore ci spiega come soltanto gli artisti cristiani hanno compresa e ravvivata nelle loro opere la bellezza antica. Ciò dipende da ciò che essi soli hanno la vita in sè stessi: « Per ridonare alla bellezza antica la vita, bisogna averla ricevuta altronde.... La forza che poteva produrre *Athala* e *Poliuto*, era la sola che potesse sollevare gli eroi antichi e rianimarne la polvere (p. 93).

E parlando di Lesueur lo tratteggia con queste parole: « Lesueur con quella purezza d' ispirazione che nobilita quello che tocca, con quella intuizione rivelatrice, con quella profondità inavvertita dalla coscienza, con quella tenerezza di cuore che non può nascondersi, con quella semplicità franca ed originale che non attinge vigore che in se medesima, quasi portata dall'angelica natura, senza sforzo nè preoccupazione, tocca le altezze dell'ideale religioso. » Questo il signor Janmot si compiace di rilevarlo col suo nobile linguaggio, che manifesta l'entusiasmo d'un animo nodrito alle caste gioie del bello, e si mette contro « quel pregiudizio futile ed inveterato, secondo il quale un grado qualsiasi di zingaresco è inseparabile dalla carriera delle arti tostochè ha preso una certa nominanza. » (p. 95).

Con questi *zingari* nell'arte, essa è certo che non muore più *sotto il sudario agghiacciato del misticismo,* nè occorre rovesciarle con Carducci addosso le vôlte delle chiese gotiche: essa era veramente morta e sepolta prima, soffocata ne' travestimenti che avevano da trasformarla in *arte borghese.*

II.

Il signor Janmot prosegue il suo rapido corso attraverso la storia dell'arte risalendo indietro, nè soltanto rispetto alla Francia, ma all' Europa tutta, specialmente mettendo sott' occhio l'opera demolitrice del protestantesimo. Una delle verità che il chiarissimo autore ripete ed inculca colla continua dimostrazione, è il nesso strettissimo che in ogni età passa tra le credenze, i costumi e l' arte; certi fatti che sembrano scostarsi da questa regola costante, che si fonda sull'unità individuale dell'uomo, vi sono spiegati e condotti a comprovare il principio generale. Così

nel secolo XVIII, per citare una prova, « agli occhi dei poeti e degli artisti l'idea religiosa cristiana restava l'ideale perfetto, indiscusso, per i costumi, per i principi, per gli stati, per la felicità degli uomini; ma l'arte che non ha rapporto con *queste cose* doveva esserne eccettuata. »

Le creazioni si moltiplicarono, e poco a poco, come dice sì argutamente Madama di Staël, si rese la religione straniera a tutto, la si collocò fuori della cerchia della conversazione prodigandole grandi riverenze. « Salvo le ingiurie sostituite alle riverenze, tale contegno è stato mantenuto. » (pag. 139.) Chi ne volesse un'altra conferma legga il capitolo sul *Predominio delle Lettere*, (p. 90) rispettivamente alla Francia ed allo stesso secolo XVIII, colle osservazioni acute e sì finamente ironiche di La Bruyère (p. 108).

Vorrei trascrivere tutto il cap. VI, nel quale appunto l'autore prende a dimostrare l'opera struggitrice del protestantesimo, « il quale ha ordinate, ingrandite e premurosamente mantenute tutte le strade che conducono alla decadenza delle arti ed alla perdita delle credenze » (pag. 112). Porterò l'autorità di due scrittori protestanti, alla quale si potrebbe aggiungere quello di de Amicis, che in un luogo dell'*Olanda*, chiama *vandalo* il protestantesimo rispetto all'arte, mentre ne dice per il resto più bene di un riformato. Il signor William Beechey, nella prefazione alla vita del Reynolds ha scritto: « L'abbandono della fede cattolica per il protestantesimo..... può esser riguardato come l'ostacolo più grande che l'arte inglese abbia incontrato sin qui. » (The change from catholicism to the protestantism....... may be considered as the most serious check that british art has hitherto receved). E questo il signor Beechey, che è del resto affezionato al protestantesimo, ripete anche del giorno d'oggi, avendo la Chiesa sempre continuato a concedere all'arte quell'incoraggiamento, che è sconosciuto alla religione riformata. S'aggiunga la testimonianza di un altro autore non sospetto, Edoardo Hartmann, togliendola dalla sua *Filosofia dell'Inconscio*. « Il risveglio del vecchio paganesimo al tempo della rinascenza, così l'Hartmann, è stato il colpo di morte per il cristianesimo; il protestantesimo non ebbe permissione che di condurne a fine il compito storico coll'aiuto

del suo principio di distruzione. Disseccare il cadavere pezzo a pezzo, accertarne officialmente la morte naturale, fargli un funerale solenne, chiudere per sempre il cerchio dello sviluppo dell' idea cristiana, eccone la missione. Questa consiste unicamente in negare, ruinare, demolire. Questa missione il protestantesimo l' ha compiuta senza averne la coscienza; ad ogni fase di demolizione esso imaginava di possedere nel magro residuo della dottrina conservata un cristianesimo più vero e più puro. Il protestantesimo non è che la transizione dal vecchio cristianesimo defunto alla civiltà moderna. Ma come le idee cristiane sono in più punti diametralmente opposte alle idee del progresso, il protestantesimo non è dalla culla alla tomba, che un controsenso vivente che si tortura a conciliare cose inconciliabili. » — Dopo questa confessione tagliente e fredda come una spada d' acciaio, non reca meraviglia udire Hegel stesso, che chiama *scatole* dalle mura imbiancate e monotone le chiese della riforma; e ritornano alla mente le pagine del Montalembert, che descrivono la deserta cattedrale in cui un tempo si onorava S. Elisabetta, e meglio se ne comprende la desolante tristezza.

Secondo Hartmann medesimo vi ha un nesso, anzi una continuità, tra la rinascenza ed il protestantesimo. Questa verità è svolta dal signor Janmot nel capitolo che consacra appunto al rinascimento, a quel periodo che « in tutti i punti della penisola presentò contemporanei ed emuli gli uomini più grandi nella storia dell' arte: Raffaello, Michelangelo, Leonardo, Tiziano, Correggio, Veronese (p. 126), i quali sono l' efflorescenza non più superata di una fase lunga e gloriosa che finisce con essi, e non sono il cominciamento di nulla, poichè appena morti sono rinnegati. » (pag. 134). Di questa e di altre opinioni del chiarissimo autore direi cosa non vera affermando di accettarle senza più; ma nessuno potrà contestargli quanto dice e prova sulla continua opera prestata dalla Chiesa per salvare l' arte antica; la ricostituzione del medio-evo, alla quale si attende da parecchi anni con ognor più amorose investigazioni, e gli studii dell' Ozanam e del Montalembert lo provano ad ognuno, che non si lasci vincere da volgari pregiudizii. — Il confronto che lo scrittore fa tra il tipo umano antico collo stesso purificato e nobilitato da Cristo, è quanto di più eloquente e di più bello si può

dire: sono pagine che rapiscono; dopo contemplata la rivelazione sublime del dolore del Dio umanato, l'uomo che sente davvero, non sa più entusiastarsi davanti le statue impassibili della Venere di Milo e di Antinoo, *con quegli occhi grandi, aperti che non veggono nè la redenzione nè il cielo*, ma grida con Lamartine: quando bene la folla tutta ti abbandonasse, o Chiesa ch' io amo, io abbraccerò ancora le tue colonne, dovessi pure restare sotto le tue sacre rovine. — Ma a chi ci oppone di non intendere l' arte antica, di non gustare la rivelazione classica del bello nella sua purezza, guastata secondo essi dalla metamorfosi che volle farne il sentimento cristiano, potremo ripetere tutti collo scrittore dell' *Opinione:* « In somma, e specialmente da un secolo in qua, non è già che si ami tanto l' antico, quanto piuttosto si detesta il cristianesimo. Ecco la verità; tale odio è abbastanza vivo per far sragionare anche uomini dotati d'un' innegabile intelligenza. » (p. 148). Per persuadersi di questa verità noi pur troppo non abbiamo bisogno di cercarne le prove fuori d' Italia. E poi l' ha confessata lo stesso Heine, il quale con cinica franchezza disse: ammiro la Venere dei classici, ma non mi pare meno la figlia dell' oste.... — e ne diceva anche il nome che ora non ricordo. E l' ispirazione di molti poeti ed artisti contemporanei non ebbe forse a pretesto l' *ideale* classico, ma effettivamente per termine *reale* la figlia di qualche oste?

Nell' *Opinione* al capitolo VIII ed in più luoghi, si discorre dell' architettura e dei progressi di questo ramo dell' arte, che fiorisce anche solitaria qua e là, come avvenne della musica; ma io sarei troppo lungo, se avessi da riportarne le profonde riflessioni. Tuttavia non so passare in silenzio un fatto dell' età nostra.

Sulla collina di Fourvière, a Lione, s' innalza una basilica, che porterà all' età futura con un nome oggi quasi ignorato, un insegnamento fecondo. Essa insegnerà che la fede cattolica, dopo le meraviglie del medio-evo, dopo Raffaello, Racine e Mozart, non ha esaurito le ricchezze del suo seno, ma che all' opposto i suoi vecchi dogmi, dotati di così eterna giovinezza, non cessano dal produrre frutti nuovi. Imperciocchè Fourvière è un frutto del dogma, come è frutto della pietà lionese. Che se, dopo avere studiato l' opera si studia l' artista, si comprenderà che

se lo *spirito soffia dove vuole*, l'artista almeno ha saputo tenergli aperta la porta del cuore ed ha saputo preparargli coll'umiltà una dimora pura, ed infine chiamarlo colla preghiera. Fourvière è un'opera d'ispirazione, e conferma il bel pensiero che chiude il libro II. L'autore, cercando di spiegare nella loro genesi i capolavori dell'intelligenza umana, riconosce, che « qualcosa di divino si è aggiunto, per così dire, alla ragione dell'uomo, allargandola, illuminandola in un dato momento, accrescendone la forza di penetrazione, e fecondandone le facoltà creatrici oltre que' limiti che, abbandonata a sè stessa, senza questo aiuto straordinario, essa non avrebbe potuto oltrepassare. » (pag. 293).

Ciò che si può vedere detto e confermato dal Duprè nelle sue Memorie, e così nei Dialoghi del prof. Conti, nei quali sono interlocutori l'illustre filosofo cristiano ed il religioso Duprè. Chi poi fosse vago di conoscere l'architetto della basilica di Fourvière, il signor Janmot ce lo addita in fondo d'una provincia, ritirato, sdegnato dell'arte officiale, sebbene sia il più grande architetto del secolo. « Ma essendo egli religioso, che importa se anche è dotato di ingegno, e più ancora d'un ingegno straordinario?..... Questo artista eminente, il quale congiunge al senso squisito dell'euritmia greca una originalità che non trae che da sè medesimo, ha nome Bosseau. » (pag. 395). Questo nome continua la serie gloriosa di que' frati, che drizzarono tante chiese e monasteri, dei quali si fa bella un'età che trovò e proclamò i frati *inutili*.

Ma io mi fermo nell'analisi, dalla quale il libro del signor Janmot resterebbe scolorito: come dare un sunto dei capitoli « Caratteri delle opere di Dio. — Concezioni del soggetto. — Esecuzione? Converrebbe riportare molte pagine intere di questo trattato d'estetica, scritto colla penna viva, brillante di Gautier e coll'anima di Chateaubriand.

Come conclusione riporterò quella pagina in cui lo scrittore ci mostra il santo e l'artista che mirano al medesimo ideale:

« In somma che cosa cerca l'artista? Che cosa cerca il santo? Ambedue si studiano di conoscere e di attuare le leggi

della perfezione, perchè ambedue amano la bellezza. Il primo la reca in atto al di fuori di sè, il secondo in sè stesso: egli è un artista della vita spirituale. Senza tregua ci ritocca quella statua interiore, della quale parla Socrate, per portarla al più alto grado di perfezione. Nè l'uno nè l'altro possono esser soddisfatti dell'opera propria: vi riscontrano delle macchie, ed insistono per togliervele là dove nessun altro può scoprirle. Ei sono insaziabili perchè contemplano l'ideale infinito, e non potendo raggiungerlo provano un disinganno, una nobile sofferenza, che gli altri giungono appena a sospettare. Di mezzo a circostanze, che pongono alla prova o vincono molti animi coraggiosi e che sventano ogni previsione, quest'essere straordinario, cristiano, che si chiama un santo, trova soluzioni impossibili a prevedersi. Alle critiche, alle inquietudini del buon senso volgare, egli dà risposte d'una ragione superiore e serena. È così che S. Vincenzo de' Paoli risponde a quelli che trepidavano perchè non dava il velo alle Suore di Carità: « Esse avranno la loro virtù per velo! » — Dove ha egli trovato questa risposta? Chi gliel'ha insegnata? Con quella risposta sì piena di sapienza nella sua semplicità, il Santo si mostrava anche artista sovrano, quelle parole erano come l'ultimo tocco dell'opera sua, e questo, osserva il Conti, è sempre il più semplice. Si potrebbero rilevare delle bellissime analogie, che si svolgono dal concetto del signor Janmot, notando come i Santi alla lor volta divengano, come gli artisti eminenti, modelli e scuola di perfezione; come i seguaci traligníno sempre, quando vien a mancare lo spirito, sebbene sussista tutta la forma esteriore e l'esatta e precisa configurazione estrinseca: come dall'ideale della perfezione cristiana prendano vita innumerevoli estrinsecazioni, che sorprendono nella loro varietà inesauribile; come la stessa potenza motrice dell'ideale cristiano si esplichi in meravigliosa armonia colle condizioni sociali; riscontri che si veggono tosto tra i due ordini estetici che corrono tanto di conserva.

Ma una recensione non ha da esser un trattato, e questo, quando mai, dovrei lasciarlo ad altri. Finirò con una confessione che stuona assaissimo in questo tempo di verismo e di cinismo. Il libro del signor Janmot lo direi ottimo, se non altro perciò solo, che la sua lettura produce indubbiamente la nostalgia dell'*excelsior*.

Mi fermo a questo punto: leggendo l'*Opinion* del signor Janmot noi ci accompagniamo di buon grado ad un artista, che ha saputo mantenere in armonioso equilibrio il sentimento e la ragione, e si avanza guidato dallo splendore del Cristianesimo! Rientrando dopo in noi troveremo forse da correggere qualche giudizio; e può avvenire che tornando davanti a taluno di quelli che per vezzo abbiamo detto o sentiamo dir *capolavori*, li diciamo invece *capogiri*, colla brusca parola del Bartolini, e sarà merito dell'*Opinion* l'averci resi più ammiratori della vera arte, di quella che *a Dio quasi è nepote.*

Ottobre, 1887.

La Riforma nella Scultura

del Prof. L. BARTOLINI

. . . . . indarno da riva si parte
Chi cerca per lo vero e non ha l'arte.
GIUSTI.

Mi venne sott' occhio quel numero della *Gazzetta di Venezia*, in data 7 corr., in cui del discorso letto dal ch.° prof. Enrico Panzacchi in questa R. Accademia, riporta « il brano che più risponde al tema, anzi che lo incarna, » come si esprime il giornale. L' egregio scrittore, premesso « che le Accademie in Italia hanno sempre tenute aperte le loro porte perchè v' entrasse quanto di meglio dava l' arte italiana e vi prendesse stanza onorata, e vi parlasse *ex cathedra*, » e confermato l' asserto coll' esempio della veneta Accademia che accolse l' Hayez, per rincalzar l' affermazione, contro la quale si potrebbe tuttavia sollevar qualche eccezione, soggiungeva:

« Era forse pauroso cercatore di verità quel Lorenzo Bartolini, che all' Accademia fiorentina nell' anfiteatro del nudo piantava la figura di un gobbo come argomento di studii ed esempio di bellezza esopiana? »

Il fatto riferito è vero; ma che il Bartolini intendesse proporre un tipo di bellezza deforme, se è permesso questo controsenso, non si potrebbe convenire nell' asserzione dell' illustre prof. Panzacchi. A tutti è noto quanto lo scultor fiorentino fosse stranissimo ed eccentrico in modo singolare, ma che egli, il quale insegnò per molti anni scultura nella patria di Donatello e di Michelangelo, avesse preso per sua norma il grido delle

streghe del Macbeth, non è credibile. Quando poi si pensa che dal suo scalpello è uscita quella « *Fiducia in Dio* » che il Giusti dà nuovamente scolpita nel suo sonetto, si vede tosto che il fatto del gobbo esposto va spiegato in senso diverso: non dico che non sia stata una bizzarria del Bartolini, ma dico che neppure egli intese proporre il laido, il deforme, a tipo di bellezza. Nè questa spiegazione è arbitraria, anzi ce la dà il Duprè, il quale più di ogni altro è competente, e che per i rapporti ch' ebbe col Bartolini non gli era certo obbligato in guisa da nascondere od alterare la verità, o da assumerne la giustificazione senza fondamento.

Ascoltiamo dunque il Duprè, del quale cito la 3.ª ed. dei « Pensieri sull' Arte e Ricordi Autobiografici. »

« . . . . Il Bartolini prese possesso della scuola a modo di conquistatore. Varie le cagioni di questo suo fare spigliatamente altero: prima, le contrarietà incontrate alle sue domande per parte del Presidente e di altri dell' Accademia . . . . Rinnovò tutto, esemplari e sistema . . . . Bandì lo studio delle statue, e restrinse il sistema d' insegnamento alla sola natura: e tanto oltre spinse questo principio, che introdusse un gobbo nella scuola e lo fece copiare ai giovani studenti. Quest' ardita novità sollevò un grido di indignazione, si gridò alla profanazione della scuola, dei sacrosanti principii del bello, ecc.; ch' egli disconosceva gli obblighi di maestro, e che tradiva i giovani, spegnendo in essi collo studio del deforme il sentimento del bello, e molte altre di queste piacevolezze in uno stile più libero e spigliato del mio.

« Nè il Bartolini era tomo da lasciar correre questo vero diluvio sul suo capo, che insieme con qualche ragione portava giù un torrente di strafalcioni, di assurdi e di ragionacce: e perchè maneggiava la penna alla svelta, tirava giù certi articoli vispi, saporosi e taglienti ch' erano una delizia. (Duprè: *Pensieri* etc. p. 117-118).

La statua dell' *Abele* fatta proprio allora dal Duprè dava buono in mano al focoso professore per provare la bontà del suo metodo, essendo questa statua lavoro di un giovane che non sapeva nulla nè di Fidia, nè d' Alcmene, nè di altri, che non era stato ammesso a respirare l' *aria afosa* dell' Accade-

mia, ma affidatosi alla bella natura l'aveva copiata con fedeltà ed amore sincero. Ma da ciò stesso nuovi sarcasmi contro di lui e contro il suo sistema di far copiare la natura anche deforme, e la polemica durò a lungo rinfocolandosi.

E per comprendere la ragione della riforma del Bartolini, « bisogna considerare, (continuo col Duprè) come allora si studiava la scultura. La scuola del Ricci non era che una lunga e noiosa esercitazione di copia *all'ingrosso* sulle statue antiche, buone e cattive: e il peggio si era che nello studio del vero, cioè del nudo, si portavano i criterii dell'arte antica: le forme particolari delle statue antiche si sovrapponevano a quelle del modello vivo: si lavorava e si aggiungeva nei contorni con una disinvoltura che aveva del comico: si slargavano i retti addominali e si restringeva il bacino per dar forza ed eleganza alle figure; ma intanto non si copiava il modello, si teneva più piccola la testa, o più toroso il collo, e con questo si aveva un insieme più slanciato e più robusto, ma si tradiva il carattere, o se ne aveva uno solo e di convenzione. Questo raffazzonar la natura ad unico tipo portava diritto al convenzionale; e una volta preso questo indirizzo, questa pratica di lavoro di memoria, correndo sempre dietro a un tipo prestabilito, faceva sì che l'artista non s'accorgeva delle varie bellezze della natura o non se ne curava, anzi le aveva in sospetto, temendo che la natura fosse sempre difettosa, e che bisognasse assolutamente correggere; e in ciò dicevano consistere il segreto dell'arte. Epperò il Bartolini gridò forte, esagerò, per così dire, la voce per farsi capire, salì sur un tavolino e prese fin la gran cassa del gobbo. Ma una volta raccolte le genti e fatto un uditorio abbastanza rispettabile, bisognava metter da banda la gran cassa e cominciar a parlar sul sodo; e appunto così fece il maestro, e rimandato a casa il gobbo, inculcò la imitazione della bella natura in tutte le sue varietà, di sesso, di età, di temperamento; ma negli orecchi dei più, *chè infinita è la turba degli sciocchi,* restò il suono della gran cassa, e le parole del Bartolini non furono intese. » (pag. 122).

Ed in altro luogo il concetto che mosse il professore dell'Accademia fiorentina ci è messo dal Duprè ancor più in evidenza. A pag. 120-121 si legge: « Sebbene io riconosca che il

Bartolini ebbe ragione di ricondurre (e gli dobbiamo essere grati) l' arte alla sua prima sorgente, cioè all' imitazione del vero, pure ci trasandò porgendo a modello il deforme. *Ben è vero che il Bartolini non affermò mai, come i suoi detrattori asserivano, esser bello anche il gobbo; disse che era difficile copiar bene un gobbo come un diritto,* e dovere il giovane copiare fedelmente tanto l' uno quanto l' altro, e quando l' occhio fosse addestrato a scorgere le differenze più minime sulle infinite varietà della natura, e la mano era abile a ritrarle, allora, ma allora soltanto, era il tempo di parlare e di scegliere nella natura il più eletto, che altri chiamava *bello ideale*, ed egli *bello naturale.* Ma resta sempre quel benedetto gobbo, che a rigor di termine non sarebbe il vero, dacchè il deforme è un che di manchevole che esce fuori dal vero, quantunque ci sia nella natura: gli è un difetto nella natura, e quindi è fuori del vero.... E meno male se si fosse inteso, come il Bartolini voleva, cioè puro esercizio di *copia,* che è quanto dire il *mezzo* per giungere all' arte, o, come diceva egli, per tenere le redini dell' arte; ma il male si fu che alcuni scambiarono il mezzo col fine, e precipitarono. — Ad ogni modo quella riforma Bartoliniana giovò assaissimo. »

Ho riferito questi lunghi tratti dell' Autobiografia del Duprè, non perchè fossero necessari a giustificarmi dell' aver ritenuto come non esatto l' asserto del chiar. prof. Panzacchi, ma principalmente per richiamare alla memoria quella lotta vivissima, che fu anni addietro nell' arena dell' arte tra quelle due scuole, le quali vennero ultimamente a nuova tenzone nel campo della poesia. Dietro l' esempio del professore bolognese surse un' innumerabile schiera di tali che si qualificavano per suoi imitatori, e ch' egli certamente deve avere ripudiato nella massima parte. Or alle pagine già citate dal Duprè ne segue un' altra, che puossi tal quale applicare alla recente scuola, che s' intitolò *verista.*

« Ci sono degli uomini che si grufolano nel fango e nella porcheria con una voluttà grande, ed hanno per il brutto e per il male una specie di predilezione, perchè, dicono essi, sono la espressione della verità, nè più nè meno del bello e del bene, che noi non conosciamo se non in quanto sono una particolare

espressione di quella stessa verità, nella quale intieramente consiste il vero bello. E così ragionando quella scuola, o a dir meglio congrega, ci ha dato e ci dà le più strane e ributtanti cose, oziose e lascive nel soggetto; e nella forma, una copia scurrile dei modelli più schifosamente brutti, che madre natura produce quando non si sente bene » (pag. 123). Ed altrove: « L'errore delle due scuole, cioè degli Accademici e dei Veristi, è in ciò: quella, esagerando il precetto, trascura i particolari e fa duro e freddo; questa, moltiplicandoli all'infinito, cade nella minuzia e fa l'arte volgare. Sono due errori, due brutture, due falsità » (pag. 205).

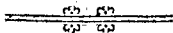
Queste osservazioni sono oggi pure di tutta attualità tra noi e meriterebbero di venir considerate da quella turba che, presa dall'appariscenza di una novità non compresa, si sdraiò nella materia, nel laido, nello sconcio sì fisico e sì morale, presentandolo come *vero*, prendendo per *vero* tutto ciò che esiste o succede, o proponendolo come oggetto dell'arte invece del *bello*. Ma il *deforme* nell'ordine morale e nel fisico non può esser vero, appunto perchè è *deficiente dalla sua forma*, nè ciò che non è vero e buono può esser bello, perchè il buono ed il vero si mostra come *bello* per quel cotale splendore che vi si aggiunge, e che è inteso e sentito da quello che diciamo gusto estetico « e che giudica con un paragone che non corre fra i varii individui solamente, ma fra ciascuno di essi e un tipo spirituale, che non può esser cavato dalle cose esteriori. Il qual tipo è come il famoso regolo di Policleto, che non avrebbe mai potuto foggiare un modello acconcio a servir di norma allo statuario per le proporzioni del corpo umano, se non l'avesse preconosciuto mentalmente. (Gioberti: Del Buono etc. Firenze, p. 390).

Ma taluno potra dimandare: e lo studio della natura, del vero, è dunque superfluo od almeno non necessario? Non è superfluo, anzi è necessario perchè, rispondo col Gioberti, « le idee estetiche, i tipi immaginativi, sebbene di origine sovrasensibile, non possono entrare nello spirito umano, se questo non ha la percezione di tali oggetti che abbiano con quelli qualche similitudine. Il tipo non è ripensabile se non in quanto si vede la copia di esso; ma siccome questa non è mai perfetta, e an-

corchè fosse tale, niuno il saprebbe senza la precognizione del suo esemplare, perciò il concetto tipico non emerge dalla considerazione della copia, ma l' accompagna solamente. E percioc-chè le varie copie possono accostarsi più o meno al perfetto esemplare, lo studio di un gran numero di individui e de' migliori agevola ed avvalora non poco l' ingegno dell' artista; e la notizia del tipo, la quale è pur capace di maggior o minor perspicuità, precisione e finezza (onde nascono le varietà speculative ed estetiche degli ingegni), risponde per ordinario alla squisitezza dell' ossevazione esteriore » (Gioberti: ib. p. 391).

Il ritorno allo studio del reale allo scopo di spezzare il tipo del convenzionalismo accademico, e di affinare invece sul vero il tipo ideale, fu l' anima della riforma del prof. Bartolini, il quale, come accade dei riformatori, andò talvolta al di là del giusto limite, ma si corresse, e di lui il Duprè potè scrivere: Le sue opere restano come documento del bello nel vero, che è il cardine principale dell' arte (pag. 185).

Il maestro della scuola poetica *verista,* che nelle *Nuove Rime* ritorna alla vecchia metrica italiana e si riconcilia colla rima, si riconcilierà altresì coll' ideale; mentre senza di questo, quelli che s' imbrancano per suoi imitatori e non hanno nè il il suo gagliardo ingegno nè il gusto squisito formato sullo studio dei classici, invescati nella materia, hanno cangiato il Parnaso nelle stalle di Augia.

Agosto, 1888.

Di un dipinto attribuito a Tiziano

Narra il Lanzi del sommo Vecellio, che dipingendo in tarda età una Nunziata, che si vede nella Chiesa di S. Salvatore in Venezia, irritato perchè taluni dicevano che non era di sua mano, vi scrisse con certa senile indignazione: *Tizianus fecit fecit.* Non è a meravigliare se verso il fine della vita, quando nonagenario gli si era indebolita la mano e la vista, dipingendo a colpi di pennello e unendo a fatica le tinte, qualcuno più in lui non ravvisasse il Tiziano dell'età migliore. Ma vi sono de' dipinti sui quali arrestandosi l'occhio del cultore dell'arte, sebbene non apparisca scritto il nome di Vecellio, ve lo legge in tutto il quadro. Tale si è quello dell'altar maggiore della Chiesa di Corbolone, che a giudizio degli intelligenti è da attribursi al Tiziano.

Rappresenta esso S. Marco Evangelista, con S. Rocco alla sinistra e S. Sebastiano alla destra. Quesi due Santi non sono sull'istessa linea, come fu uso della scuola giottesca, ma di un gradino più bassi della figura di mezzo, e di guisa che si direbbero formare altri due quadri a sè. Le figure sono nella proporzione di circa tre quarti del naturale; nè la tela fu commessa originariamente come si vede oggidì, poichè per adattarla alla cornice dell'altare ad intaglio, in cui è posta, fu necessario aggiungere una mezza luna di cielo e due gradini alla parte inferiore.

S. Marco richiama il tipo tradizionale: un tipo della Cirenaica, faccia ovale di tinta abbronzita, capelli nerissimi, corti, barba folta e breve. E' vestito di tunica di rosso digradante, la

quale si affalda largamente, sebbene un po' pesante, e serrandosi alla base del collo, questo resta nudo con una tinta piuttosto delicata della parte sinistra, e con uno sbattimento gagliardo all'opposta. Nè si ponno ammirare più per intero i bei partiti di pieghe dell'ampio manto azzurro, che raccolto sulle ginocchia, cade con seni e riposi naturali, poichè le ingiurie del tempo, od i ritocchi, l'hanno guasto in parte notevole. L'Evangelista è seduto in cattedra di legno semplicissima, sostenuta da un plinto di vivo e a dossale damascato, che fu alquanto rialzato nell'ingrandimento della tela. Nella faccia del dado vedi la testa del simbolico leone disegnata in chiaroscuro e di rilievo bellissimo. S. Marco è nell'atteggiamento di un maestro con movenza animatissima, piena di espressione autorevole; fissa gli occhi penetranti al riguardante, e mentre la mano sinistra si posa sul libro del Vangelo, che tiene ritto semiaperto sul ginocchio, il destro esce dal quadro con movimento franco e scorto risoluto, e alzando tre dita al cielo, annuncia il mistero della Triade augusta, e addita donde sia venuta la dottrina dell'eterno Volume da lui vergato.

Una colonna dell'altare toglie in certe ore del giorno molta luce a S. Rocco. E' questo Santo vestito, come si rappresenta di solito, in abito di peregrino; tiene con una mano il bordone, e coll'altra accenna ad una piaga che ha nella coscia. Il panneggiamento sembra un po' carico, senza chiarezza di tuono; forse fu ritocco. Ma quanta dolcezza in quella faccia illuminata di una luce radente, soavissima, trattata con freschezza di colore e fluidità di pennello ammirabile! Spontanea è la movenza della persona che affisa gli occhi amorosi in chi la guarda. Un antico avrebbe posto nell'aureola del Santo la parola: *caritá*; un giottesco ve l'avrebbe scritta come uscente dalla bocca della figura; l'autore del dipinto la espresse in quel volto dolcissimo, attraente, e che move chi lo contempla a tenera fiducia ed a figliale riverenza. Ma per intendere il concetto del pittore, per sentirlo, convien ritornare col pensiero ai secoli XV e XVI, e ricordare l'accesa divozione per S. Rocco, la quale, specialmente dopo il Concilio di Costanza, si diffuse tra i popoli latini, e di giorno in giorno dilatandosi crebbe in uno slancio fervido, generale. Convien rivivere nei sentimenti delle popolazioni nostre

d' allora, tra le quali la tradizione del passaggio del Santo pe-regrino tra le città italiane desolate dalla peste, era quella co-me dell' angelo della consolazione apportatore di salute e di be-nedizioni. Ed esse più volte costernate al ritorno del morbo fa-tale, l' avevano invocato, e ne avevano sentito il valido ed amo-roso aiuto. Quando si penserà che era tuttora viva la memoria del sacro entusiasmo con cui la Veneta Repubblica si era ar-ricchita delle preziose reliquie di S. Rocco, mentre l' artista ne figurava l' amabile aspetto, e ch' ei forse lo stava dipingendo mentre i due Lombardi erigevano in Venezia la superba Scuola, o quando lo Scarpagnino stava compiendo l' opera monumentale della fede e dell' arte, sentiremo più forte la vigorosa attraenza dell' espressione di carità tutta celeste, che spira da quelle soa-vi sembianze.

S. Sebastiano offre l' unione stupenda del bello ideale col-l' imitazione della natura. Da questa è tratto lo studio del nudo espresso con sì profonda intelligenza del vero, da quello la luce con cui l' artista l' illuminò, dandogli la posa ispirata dalla tra-dizione cristiana. Per la bellezza della composizione, colla quale perfettamente armonizza la luce in cui è posto, S. Sebastiano è la figura del quadro che più colpisce ed attira gli sguardi, che a lui ritornano dolcemente avvinti. Lo dici trentenne; per il va-loroso capitano della guardia imperiale, che più volte avea sfi-dato la morte sul campo, l' occhio vorrebbe forse un corpo più gagliardo, ed una muscolatura più sentita; ma nell' atto impavido vi scorgi ugualmente il soldato, e nel sublime riposo del capo vedi il martire. Non è desso legato ad un tronco del boschetto di Adone, ma colle braccia revinte ad una mozza colonna. Con-tro la positura dolorosa e forzata, la cui violenza si vede ne' nodi che stringono il braccio destro, il Santo non lascia scorgere sforzo di moto per reagire, ma reclina con calma il capo alla colonna; i neri capelli cadono mollemente, ed ei presentandosi in prospettiva presso che intera, offre il petto imperterrito alle piumate saette de' Numidi. E quasichè il pittore fosse stato pre-so da vaghezza di sfidare le difficoltà, mentre il Martire sta fermo sul piè dritto, colla sinistra incrocia la gamba destra, sì che quella tocca appena il suolo colla punta del piede; posa che oserei dire più impassibile che grave, ma che si perdona per il

metodo sorprendente, insuperabile, del chiaroscuro, da cui viene tal distacco e rotondezza alle forme, che più vere non potrebbero apparire quando fossero solide. E di rilievo bellissimo è tutto il corpo del S. martire, di una regolarità perfetta, con esatto delineamento de' contorni e per la maestria dell' ombra mostra l' artista appieno conoscitore delle forme e delle loro apparenze ne' rapporti prospettici. L' impasto ne è morbidissimo, senza esagerazioni il colorito, fluido, trasparente, e la floridezza delle carni trattata con velature delicatissime: il colore del viso un po' acceso per l' affluire del sangue viene riscaldato dalla tinta neutra dello sfondo. — Ma quale serenità tutta divina sul volto del Martire; quale estasi soave in quegli occhi, che illuminati da un raggio celeste s' apprendono dolcemente all' ammirabile oggetto che lo rapisce! Due saette l' hanno trafitto, ma nella sua estasi il Martire pare insensibile al dolore, e sente che già vive in cielo. È ben questi il Sebastiano, cui noi abbiamo imparato a conoscere e ad amare nelle tenere ed immortali scene della Fabiola. Ecco che è spuntata per lui l' aurora sospirata nel giorno del suo trionfo! Era questa l' ora alla quale andava sospirando col giovanetto Pancrazio, quando stavano contemplando il firmamento stellato nel palazzo dei Cesari. E Pancrazio lo ha preceduto in cielo; lassù sono pure e Zoe e Tranquillino e Marco e Castolo, e tanti e tanti altri martiri dal nostro Santo istruiti e battezzati, sostenuti tra i tormenti dei tiranni, accompagnati alle porte del paradiso. Ed ora egli tra fiotti abbaglianti di luce, vede or l' uno or l' altro degli avventurati amici, li vede giocondarsi nella gloria immortale. Il suo volto s' accende illuminato dai riflessi di quella visione: aveva incominciato una preghiera, un cantico di gloria al cielo, ma le sue labbra sono rimaste aperte ed immote; tacque l' inno tra gli sfavillanti ed infiniti orizzonti, ne' quali ormai rapito si bea; ei per l' attrattiva santa dello sguardo si innalza e sale alla morte, alla gloria. Solo un pennello maestro potea rivelare l' ideale divino dell' arte con tale spendore.

Che sia stato il pennello del Tiziano lo credono persone intelligenti, riscontrando in questo quadro, oltre ad alcuni tratti di rassomiglianza nelle figure con altri dipinti del medesimo autore e di soggetto consimile, il colorito forte e trasparente, la

fusione delle tinte, e l'armonia ed il giuoco magistrale del chiaroscuro, caratteri de' lavori del Vecellio. Se mi fosse poi lecito di mettere avanti un' opinione, sarei per dire, che il quadro di Corbolone, specialmente per l'amore con cui fu condotto S. Sebastiano, è da assegnarsi a quel periodo della vita del Tiziano, in cui alla dolcezza del Gian Bellino associando il metodo dell'ombrare, appreso dalle incisioni del Durero, accoppiava alla finitezza dei contorni, lo studio esatto del disegno, lontano ancora dal colorire troppo carico, affascinante, e da uno stile più ampio e libero e non sempre curante delle ragioni del disegno.

Ma rifacendomi a dir del quadro, in esso lo sfondo bellamente concorre col suo contrasto al risalto delle figure. Questo ti presenta un lembo di cielo rischiarato dalla luce aranciata dell'aurora, luce mite, soavemente diffusa, e che digradando ai toni leggeri dell'ambra, fa travedere l'azzurro fosco di un mare quieto, che si perde nel lontano orizzonte. Questo fondo ranciato rattenendo i raggi, lascia venire un incerto chiarore sul capo di S. Sebastiano, quindi passando lontano, lontano dietro la cattedra di S. Marco, sfuma dolcemente in mezze tinte, le quali danno una prospettiva di città: e questa tu vedi disegnarsi in distanza. su di un colle, che si erge dietro S. Rocco. il quale grandeggia come in un piano.

Ma dall' osservazione delle singole parti di questa tela salendo al concetto ispiratore di essa, svanisce l'apparente slegamento di quelle, ed esse anzi vengono ad unirsi in una sintesi ammirabile, la sintesi della religione cristiana ne' due suoi atti più eroici. Questa Religione è legge suprema di carità, espressa nel codice divino del Vangelo insegnato da S. Marco, e che si attua nei momenti più sublimi: il sagrifizio dell'uomo per amor del suo prossimo, il sagrifizio dell'uomo per amor di Gesù Cristo, da cui la carità deriva, ed a cui riconduce, in lui si compie e si unifica. Con un concetto non soprannaturale, tanto dinanzi a questo, quanto dinanzi ad ogni altro capolavoro dell'arte cristiana, noi ci porremmo sur una visuale falsa; e perciò sbagliata, od almeno imperfetta, sarebbe sempre l'intelligenza dell'opere dalla fede ispirate. Al capolavoro di cui ho parlato credo che sieno applicabili alcune parole dell' illustre P. Marchese, che ne faranno così il più bell'elogio, potendosi dire

anche di esso che « a tosto ravvisarne i pregi e la nobiltà non si richiede che un cuore sensibile alle caste dolcezze della religione, una mente scevra da' pregiudizii, un occhio che non si lasci abbagliare e sedurre dal fascino di vaghi colori..... Nè mai alcuno si pone seriamente a contemplarlo, che tosto non si senta discendere nell'animo quasi una parola di conforto e di pace » (Memorie dei più insigni Artisti Domenicani I. pag. 252).

LA PASSIONE DI CRISTO

di Roi « Juniore »

Sono pochi anni che un giovane laureando in lettere presentava alla Sorbona come tesi una dissertazione latina sul Poussin. Ma l' inclito Studio non accettò quel lavoro, ad onta anche degli uffici di persona autorevole; il candidato dovè ritirarlo e fu consigliato, quando bene volesse trattar di arte, di *cercare il soggetto nella classica antichità.*

Feticisti di una classe più o meno officiale ce ne sono sempre e dappertutto: in voga adesso è il feticismo di quell' arte, che spacciandosi per verista tenta galvanizzare il pensiero pagano, o va terra terra, e regala delle meschinità oleografiche, quando non siano sozzurre anche troppo reali.

Se a cotestoro presentasse il suo quadro *La Passione di Cristo* il giovane nostro artista Roi, che non è uscito da alcuna accademia, ma si è formato soltanto alla scuola paterna, egli si sentirebbe ripetere la decisione dell' alto consesso parigino da quelli che vanno per la maggiore, ma i più si crollerebbero nelle spalle e direbbero: questo artista è un anacronismo.

Il Roi ha intitolato il quadro: *La Passione di Cristo*; forse risponderebbe più adeguatamente al concetto trattato, ed eziandio all' uso del parlare comune, l' appellarlo: *Cristo e l' umanità decaduta.*

Senza tema di essere tacciati di esagerazione, si può affermare che il pittore si è manifestato in cotesto lavoro un vero ed eletto artista, sia per la meditata e sentita concezione nuova, dantesca, grandiosa, come per la trattazione felicissima del soggetto. Cristo e Prometeo, ecco in due figure la storia della rovina e della riparazione, la morte e la vita, la terra ed il cielo.

L'umanità è giustamente simboleggiata in Prometeo, che vediamo precipitato giù giù per la superbia, incatenato con i tre anelli della concupiscenza alla terra dalla quale è incapace di rialzarsi; è circondato solo da massi e da rovine, in un suolo su cui è passata la desolazione col soffio dell'ira del cielo. Egli sta supino, e indarno si divincola per rompere i ceppi e contorcendosi ponta, con mossa quanto mai ardita, sul piede della gamba sinistra piegata, sulla nuca e sulle spalle, tutto il resto del corpo, con violenza sollevato, e iscorciato con felicissimo ardimento. È una figura vigorosa, condotta con energia scultoria: nei pugni stretti, negli occhi sbarrati e nella fronte corrugata; vedesi il fremito dell'ira impotente ed indomita; sul petto gli sta l'avoltoio, aspettando il primo gemito della vittima per lacerarla col rostro.

Il fondo del quadro è scuro, d'un cupo che s'attenua verso terra, mentre non lascia scorgere lembo di cielo, nascosto da notte muta d'ogni luce, come d'ogni speranza.

Ma in cerca del misero figlio di Adamo, attraversando distanze immense, per cammino lungo ed aspro, è mosso Gesù Cristo, che gli si è fatto dappresso e ristà fermando su di lui gli occhi amorosi.

Nello sguardo mesto e profondo del Nazareno, in quella fronte dolcemente melanconica, su quella faccia così bella nel suo ascetico pallore, è tanto sentimento di compassione sì viva ed intensa, si sente qualche cosa di così altamente penetrante, che l'anima dice con verità: è questo un dolore divino.

Il Roi ha dipinto Gesù Cristo giusta il tipo tradizionale, coi delicati e fini lineamenti, la barba bionda e corta, i capelli spartiti e scendenti inanellati alla nazarena: è vestito soltanto della bianca tunica e le mani pendenti, immote, assorto nello spettacolo miserando che gli sta innanzi, e la pietà compassionevole del divino suo cuore è tutta espressa nell'atteggiamento e nello sguardo. Qual contrasto tra le due figure, anzi qual contrapposto! Ma Gesù Cristo nella sua umiltà, nei patimenti, nella santità, nell'immensa carità sua, è venuto in cerca della infelice umanità, che avvilita lottava disperata: Gesù Cristo, secondo la bella espressione del Lamennais, è venuto per riaprire il cielo all'uomo decaduto, che non domandava alla terra se non un sepolcro.

Il contrapposto morale è benissimo espresso colla luce. Il Redentore è illuminato di luce propria, che soavemente lo irradia e da lui diffondendosi rade a tratti il sottoposto Prometeo, che vien collocato in massima parte in una penombra, la quale dietro la figura del Redentore lascia scorgere due mozze colonne ed una croce stesa in terra, perchè solo quando questa sarà innalzata si dissiperanno le tenebre e l' umana famiglia saluterà il giorno della sua salvezza.

Il Roi non abbisogna dei nostri elogi, ma questo diciamo perchè i nostri lettori possano conoscere il suo quadro, ed eziandio per fargli le nostre congratulazioni, ed aggiungere col nostro plauso un incoraggiamento a proseguire per la via sulla quale si è messo con opere così splendide. Nè si meravigli se taluni mostrano di non accorgersi del suo quadro, o non lo comprendono.

« Nella Santa Scrittura vi è una sentenza, che può bene applicarsi a proposito dell' arte, tanto essa distingue con verità un sentimento così profondamente diverso nell' essenza quanto poco apparente nella superficie. Noi difatti vi troviamo detto: queste gioie e questi dolori non sono di quelli che *il mondo* sappia comprendere. Gesù Cristo lo ha detto Egli stesso, che il mondo non saprebbe comprendere tali cose; Egli così caratterizzava ad un tempo certe infermità dello spirito e del cuore umano, come certe condizioni sociali, per le quali resta inaccessibile e velato un intero ordine di concezioni, in quello ch' esse hanno d' intimo, di raro, di commovente, di rivelatore, di disinteressato, d' appassionato, di divino. Quegli adunque che non è di questo mondo, e colui che sa queste cose, si guardi dal discutere con quelli che non sono del mondo e che non le sanno. » (*)

Potrebbero sentire ed intendere i dolori del Cristo quelli che applaudono ai crocifissori?

(*) L. Iannmot: Opinion d' un artist su l' art. Paris, 1887, pag. 249.

Novembre 1893.

I PORTELLI DELL' ORGANO

NELLA CHIESA PAROCCHIALE DI VALVASONE

NOTIZIA DESCRITTIVA.

L'INTELLIGENTE ed autorevolissimo scrittore della Storia delle Belle Arti Friulane (1), parlando dei lavori di Pomponio Amalteo, dice « meritano particolar ricordanza i portelli di Valvasone, dove con nobile grandiosissimo stile due storie dipinse di Abramo » (2). Pochi anni addietro vennero pubblicati alcuni documenti, in gran parte inediti, raccolti dall' illustre D.r Joppi, e riguardanti quattro artisti di S. Vito. Tra gli altri vi è un Contratto del 26 Aprile 1549, *actum Valvasoni in Sacristia Ecclesiae Sacratissimi Corporis Christi*, col quale i Signori di Valvasone, desiderosi che fosse data l' ultima mano *januis sive portis organi dictae Ecclesiae*, commettevano tal lavoro a Ser Pomponio Amalteo *pictor ex Motta ad presens habitans S. Victi.* Questi s' impegnava *in termino unius anni finire. et complere dictas portas cum figuris et disignis jam ceptis per quondam D. Joan-*

(1) Il Ch.mo Prof. Cavalcaselle ha scritto, andar noi debitori al Co. Maniago dell' unica opera verace intorno alle pitture in Friuli. « *Count Fabio Maniago..... to whom we owe the only trustworthy account thall exists of of painting in Friul. Titian. His Life etc. II. 302.*

(2) Maniago. Storia etc. II. ed. p. 99.

nem Antonium de Portunaone (3). Il prezzo stabilito era di ducati cento, da pagarsi a scadenze abbastanza lunghe, *et hoc ultra ducatos 55 jam habitos et receptos per suprascriptum D. Joannem.* Nell' atto medesimo vengono pure indicati i soggetti delle pitture: ne' portelli al di dentro il sacrificio di Melchisedecco e quello di Abramo, all' esterno la Raccolta della Manna.

Nè deve recar meraviglia che i due quadri interni fossero poi ritenuti tutti di mano del solo Amalteo; se ciò si ripetè per opere condotte separatamente, era tanto più facile ad avvenire in lavori comuni. (4)

Quando Pomponio Amalteo accettò di operare nella Chiesa di Valvasone, aveva già conseguita grandissima fama cogli affreschi della Chiesa dell' ospitale in S. Vito, con quelli della Madonna in Prodolone, in Baseglia; co' Giudizi nella Loggia di Ceneda, tanto stimati da Canova che li fece incidere.

La Raccolta della Manna è lavoro condotto con buona collocazione e disegno fondato, pregevolissimo per la bellezza della composizione e dell' espressione, le quali vie maggior merito guadagnano dalle difficoltà speciali a trattare, tale soggetto. In uno spazio di 16 m. q. eccoti una scena piena di verità e di vita, la quale si svolge ne' suoi molteplici accidenti. Ancora non è spuntato il sole: tranquillo è il cielo, come

> Allor che l' alba al più temprato maggio
> Amoroso piacer versa dal seno. (5)

La luce crepuscolare, dolcemente ammorzata nel fondo dal lato destro, vien ravvivandosi verso il centro, che percuote de' suoi miti chiarori; dal lato manco poi a poco a poco s' infosca in una nube, dalla quale continua a piovere leggera, leggera la manna in bianche faldelle. La manna! Ma non pare sia il primo giorno in cui il Signore piovve colla rugiada questo cibo dal cielo al popolo suo, che l' artista abbia inteso dipingere, sì una delle

(3) G. Antonio Licinio abbandonò nel 1538 (1) i lavori incominciati a Valvasone. Va quindi rettificata l'opinione del Ridolfi ed altri, che ritennero avesse egli lasciato il Friuli nel 1535. V. Maniago. o. c. p. 83 n 3.

(4) « Come accadde tante volte, il genero fu preso in iscambio pel suocero. » Maniago. Elogi . . . . p. 155.

(5) Erasmo di Valvasone. L' Angeleide. C. II. st. VII.

(1) Il Pordenone si allontanò dal Friuli nel 1535 e non vi fece più ritorno.

scene ordinarie, quando al prodigio erasi assuefatto Israello. Vi conti oltre trenta persone in gruppi, o sole, in mosse diverse, sparse al piè di un colle ed altre sul declivio; parecchie appariscono della grandezza naturale, e a mano a mano che si alzano, si allontanano con corretta degradazione de' piani e delle prospettive.

Proprio nel mezzo del campo davanti sta un uomo in uno scorcio di terribilissima arte, direbbe il Vasari, poichè con un ginocchio piegato a terra, e curvando la persona sull' altro, colla faccia chinata, mostra tutto il dorso, mentre con ambo le mani sta raccogliendo dal suolo la manna. Alla tinta abbronzita, alle membra muscolose, rigidamente dintornate, in quel corpo, che ti apparisce intero e quasi del tutto nudo nella sua angolosità, e più ancora nell' atto, lo dici un servo. Tutto il suo spirito intento, assorto nell' operazione materiale cui attende, sembra estraneo a quanto gli sta dintorno. Oh! sicuro, egli è sordo all' infantile gajezza de' due puttini graziosi, dal succoso colorito e dalle carni morbide, che gli sono dappresso; uno de' quali, seduto sul terreno e facendo seno del lembo estremo della sua vesticcina, vi pone alcuni granelli di manna, mentre il compagno ritto, e quasi per intero a lui rivolto, lo guarda e lo vuol ajutare nell' innocente trastullo. Di forza grande e risentita congiunta a franchezza di disegno sono, sempre sulla linea d' intera prospettiva, un uomo dal lato destro, che triturata la manna ed ammollita, sta versandola in una conca per farne delle stiacciate: è col capo e le spalle piegate sì che queste colle braccia, in felicissimo scorto, balzano dalla tela. E que' due che entrano nel campo dal lato manco, con mossa imperiosa, (e che nel primo alcuno potrebbe trovare un po' esagerata), con franco atteggiamento, l' uno colla verga in mano, l' altro colle braccia sollevate, li credo due dei settanta seniori; quegli in atto di rimbrottare una donna, forse perchè non si accontentava del gomor di manna riempiuto. Tra questa donna e la compagna cui stende la mano, la quale piegandosi verso un fanciulletto, sta quasi per cadere, (mossa troppo violenta e figura non ben distaccata), avvene un' altra condotta con molta amabilità e dolcezza e di buon rilievo, e che inginocchiata, non distratta dalla garrulità delle vicine, è tutta intenta a fornire sè ed i suoi del cibo miracoloso.

A queste si aggruppano altre persone al naturale in pose

accessorie, e dietro altre ed altre ancora, che si elevano col piano e sfuggono con esso, continuando a manca la scena affaccendata. Alcune, terminata la raccolta, si alzano, per tornarsene col vaso in mano alla loro tenda; altre più mattiniere, o più attive, sono già di ritorno ed avanzate nel cammino col gomor súl capo; chi carica il compagno anche della propria misura, altri l'ajuta a portarsi la soma sul capo. A sinistra invece, all' ingresso di un tabernacolo, e lungo il pendio sonovi parecchi individui con varia ed efficace espressione di meraviglia. Il gran Condottiero dall' ampia fronte e dalla maestosa barba, in mezzo alle grida ed all' affaccendarsi del popolo, è come assorto di contro alla nube, donde scende la manna. Egli vi sente la presenza di Jehova, che nel velo misterioso nasconde gli splendori della sua gloria, e guarda e adora non meno riverente di quando ne intese la voce formidabile tra lo schianto delle folgori.

Così l' unità ideale meravigliosamente accorda ed armonizza tutta la varietà, i contrasti di espressione, di atteggiamento; una è l'azione cui tutti sono intenti, gli uomini con operosità affannosa; con animo gajo, leggero le giovani; con premurosa sollecitudine la madre di famiglia; i bambini vi colgono un passatempo nell' imitare quello che fanno i maggiori di età. Dall' ingenua semplicità de' fanciulletti si sale per gradazioni naturali, crescenti all' alta contemplazióne del Profeta.

Felice è in generale la convenevolezza nell' accordo delle tinte, mentre i colori più vaghi, più dilettevoli e più belli sono ne' puttini e nelle figure principali delle donne, trattate con lucida gajezza, con una grazia di facilità e di pulita leggiadria, con dolcezza ed unione, sì che si ha una discordanza accordatissima, per valermi di una espressione del Vasari, colle tinte forti, sentite, vigorosamente intonate degli uomini, e sentesi l' armonica fusione dei campi cogli artistici passaggi delle mezze tinte e dalle neutre. E ciò tutto per magistero di tavolozza e sapiente velatura delle mestiche; poichè non essendovi una sorgente luminosa che battesse le figure, dovette l' artista tutte lumeggiarle col solo chiarore crepuscolare, e di scarsa luce radente, nè potè giovarsi di masse d' ombra, nè di sbattimenti più o meno gagliardi. Gli svariatissimi atteggiamenti delle persone,

convenientemente drappeggiate, dimostrano il pittore appieno impadronito della figura umana in qualunque posizione.

Se, com' è indubitato, tanto il Pordenone che l' Amalteo operarono in questo quadro; vi si possono con fondamento rilevare i caratteri dei due autori? Il patto del 1549, per il compimento del lavoro, fa conoscere che almeno un terzo era stato condotto dal Licinio, nè questo terzo si deve limitare all' imposizione dell' imprimitura mentre si discorre di disegni e figure già cominciate. Ma anche senza uno studio severo ed analitico, da rimettersi agli intelligenti, e che lascierebbe alcuni punti indecisi, un' osservazione sebbene rapida, all' occhio non del tutto profano, farebbe ritenere come proprie dell' Amalteo le teste delle donne. Non sarebbero del suo pennello quelle faccie ovali, dolci, soavissime, sì che talora nelle teste stesse degli uomini vi scorgi un' aria di femminile delicatezza? Questo pittore ha, dice il Lanzi, « colorito più gajo, proporzioni di figure, idee meno grandi che il suocero » (6). Nel quadro di cui discorriamo, le figure femminine non hanno forte distacco: mentre spiccano, e si direbbero lavorate in tondo, di tutto rilievo, le figure di parecchi uomini, trattate con movimento gagliardo, con molto fuoco, con vivacità saporita, in iscorci risoluti ed anche violenti, per i quali caratteri si distingue il Pordenone.

E così i precipui pregi dell' uno e dell' altro artista si unirono per rendere la *Raccolta della manna* una tela bellissima.

Dei quadri sulla volta interna dirò breve.

Il Sacrificio di Abramo è sul portello a destra. Il soggetto semplicissimo non dà campo all' invenzione, tutta la sua forza è nell' espressione. Noto che Abramo ha quivi la posa, che nel consimile quadro nel peduccio in cornu Epistolae nella nominata Chiesa di S. Vito, mentre, il braccio destro tondeggiante è alzato con movimento risoluto, e colla mano sinistra tiene Isacco alla nuca, la testa si ripiega quasi in dietro, e guarda in alto come chiedendo nel supremo istante aiuto al cielo, e per non vedere ove cadrà il colpo. Isacco è un nudo de' più difficili per la posa forzata, di un pallore forse eccessivo, ma egregiamente sostenuto, meravigliosamente tondeggiante e rialzato dalla massa

(6) Storia Pittorica. t. III. p. 96.

di ombra del fogliame che gli sta dietro, e dalle prime vampe del fuoco che s' appicca alla catasta. Quell' aspetto gentile, spira un' aria di calma rassegnazione e di sublime obbedienza. Concezione di arte meravigliosa è l' Angelo, che arresta il braccio del Patriarca. Quel volto di soavissima bellezza, di un' aria tutta celeste, non è l' idealizzazione di un tipo umano, esso fu veduto e vagheggiato dall' artista sotto la possente ispirazione della fede e dell' amore. Lo guardi, e lo vedi uscire dal quadro, e librarsi leggero sulle sante piume, delle quali parti sentire il dolce aleggiare quasi in atto di sollevarsi di nuovo per poggiar al cielo.

Per eseguire il Sacrificio di Melchisedecco, non piccola difficoltà presentava il campo di cui poteva disporre l' artista, essendo molto oblungo in confronto della larghezza. Questa superò dilatando l' area e riducendola ad una dolce pendenza, che molto si sprofonda, e collocando dinnanzi il gran Pontefice ed Abramo vincitore. Quello è ritto, le sue vesti presentano poche e naturali pieghe, in atto solenne, maestoso benedice ed offre il pane ed il vino: questi è genuflesso e dal nobile aspetto traspare il sentimento del fedele adoratore, del generoso guerriero. Dietro vengono in atteggiamento sdegnoso alcuni de' re prigionieri; per l' erta a destra si vedono avanzare i soldati e

L' altere insegne e tremolanti al vento; (7)

mentre a sinistra appariscono in lontananza le torri di agguerrita città.

Anche in questo quadro l' espressione è così acconcia, che gli animi vi sono dipinti non meno vivacemente de' corpi; i modi vi appariscono segnati con verità, il colorito è vero, vario e ben equilibrato, tutta la tela è soffusa d' una tinta calda.

I due quadri interni sono abbastanza conservati, non così la Raccolta della Manna, che presenta, specialmente verso manca, a metà altezza, traccie di deperimento e di guasto, sì che richiederebbe un sollecito ristauro. È necessità provvedervi come saggiamente si fece per gli specchi del poggiuolo, dipinti anche questi dall'Amalteo, e dall' egregio Co. Valentinis ridonati alla primitiva freschezza. — Nè so chiudere senza rilevare la convenienza,

(7) L' Angeleide. c. I. st. 82.

o dirò meglio, l'armonia religiosa dei quadri di cui abbiamo parlato. Melchisedecco ed Isacco sono figure di Gesù Cristro, la Manna prefigurò la divina Eucaristia, cui è intitolata la Chiesa di Valvasone. Nell' ora dei divini misteri, quando l' organo fa eco ai cantici ed ai gemiti dei credenti, esso mostra loro che Gesù Cristo riempie tutti i tempi; egli era jeri, è oggi e sarà ne' secoli. Se tace, ricorda loro che Gesù Cristo sarà sempre co' suoi figli, in mezzo ad essi per sostenerli nel peregrinaggio della vita, come sostenne gli Ebrei erranti nel deserto.

Alcuno udendo questi riflessi, potrà ridere, e tacciarli di misticismo fantastico, ma è certo che il pensiero religioso era nella mente degli artisti, e di coloro che ne chiedevano l' opera. Allora in generale i pittori credevano d' avere una missione un po' più nobile di quella de' realisti o veristi moderni; stimavano d' aver da fare qualche cosa meglio che uno studio d'anatomia, o da pingere un *bondoir* per lenoni. Chi non me lo credesse, legga, che fa proprio al caso, la Dedica che più tardi alla sua Angeleide metteva Erasmo da Valvasone. il quale pur figura nel contratto con Amalteo. E per non fare una predica, chiederò semplicemente: chi giovò e gioverà più alla moralità ed all'arte stessa, l' ispirazione cristiana o l' idea pagana?

S. M. Maddalena di Vèzelay (1)

La settimana scorsa, proprio in questi giorni dell'Avvento al Châtelet di Parigi, dopo quasi quindici anni ricomparve sulle scene il poema: *Marie Magdaleine* di L. Gallet, musicato dal Massenet, che la prima volta fu eseguito nel Venerdì Santo del 1873. È una profanazione che offende i sentimenti più delicati, alla quale piacemi contrapporre memorie che riescono altrettanto più soavi all'animo, che amareggiato si ritorce dal Châtelet per rivivere in aere più puro e luminoso, portandosi a Vézelay.

Gregorio VII l'ispiratore delle crociate era ancora monaco a Cluny, quando nel 1037, il vicino monastero di Nostra Signora di Vézelay, posto sulla cima di un'erta montagna e difeso da forti baluardi, vedeva d'un tratto operarsi nell'Alvernia, a Bourges ed altrove dalle reliquie di S. Maria Maddalena prodigiose liberazioni de' cattivi, che i ceppi e le catene infrante portavano ad appendere all'oratorio di Nostra Signora di Vézelay. Nel 1096 cominciava a sorgere sopra l'oratorio la splendida basilica, consacrata nel 1104, e ch'ebbe il nome di S. Maddalena di Vézelay, il più perfetto monumento religioso di stile romano che vanti la Francia. Quella donna intrepida, che trovato vuoto il sepolcro di Cristo, interrogò con tanta ansia amorosa il giardiniere, Dio la predestinava ad essere l'angelo ispiratore delle crociate. Come non correre in ispirito co' tanti pellegrini a Vézelay, quando la Francia cattolica ha drizzato un monumento al Beato Urbano?

(1) Galy: *Vézelay monastique*. Auxerre 1887.

Discepolo di Gregorio VII e monaco di Cluny, dopo predicata la crociata a Piacenza, Urbano aveva indetta a Vézelay quell' assemblea, che poi per varie circostanze trasferì a Clermont. Un altro discepolo di Gregorio VII, cresciuto pure nel monastero di Cluny, Pasquale II con una Bolla dava facoltà ai fedeli « di entrare nella chiesa del monastero di Vézelay e di portarsi alla tomba di S. Maddalena in quella venerata. » Nel monastero attiguo alla basilica di Vézelay il legato Riccardo indiceva un' adunanza. Recatosi in Francia Gelasio II, per conferire con Luigi il Grosso, questi lo invitava a Vézelay come a luogo di convegno. Innocenzo II assistette alla benedizione del magnifico portico dei pellegrini aggiunto alla basilica quando, secondo l' espressione di Ugo di Poitiers, pareva che nella Pasqua tutta la Francia convenisse a Vézelay, come per udire dalla bocca di Maddalena, l' annuncio della risurrezione.

La seconda crociata, la prima dei re, è predicata nel Venerdì Santo dell' anno 1146 da San Bernardo, non nella basilica, ma appiedi di essa, sul pendio che solo può bastare ad un uditorio simile ad un mare. Luigi VII, la regina, i fratelli del re, i signori, i vescovi, gli abati, non attendono il fine di un discorso, unico negli annali della eloquenza ; si gettano a' piedi del predicatore, che non ha più croci per arrolare una folla immensa, e ne forma co' brandelli della sua veste e con quegli degli abiti che gli porgono. Il 1 luglio 1199, Filippo Augusto e Riccardo Cuór di Leone, accampatesi nei piani dintorno a Vézelay le brillanti armate di una nuova crociata, vengono a passare due giorni in esercizi di devozione ed in santa fratellanza al santuario di S. Maddalena. Luigi IX vi verrà il 24 aprile 1267, co' suoi tre figli Filippo, Giovanni, Pietro, per assistere alla ricognizione delle reliquie della santa, fatta da Simone di Brion e legato papale, e che poi fu Papa Martino IV : vi ritornerà ancora sul partire per l' ultima delle crociate, che aveva da coronarne ben presto la morte portando sugli altari il primo dei re canonizzato dai Pontefici.

In mezzo alle crociate guerresche, la coraggiosa benefattrice di Cristo, diede nella sua basilica al mondo l' esempio di una crociata pacifica, quella della difesa dei sacri canoni e della libertà della Chiesa. Il dì delle Pentecoste del 1166, Tommaso

Beckt, l'arcivescovo martire di Cantorbery, per ordine di Alessandro III montò sul pergamo, ed espose gli attentati del re Enrico II e con terribile solennità, fulminò la scomunica contro i fautori ed i complici del re, ma di lui tacque il nome, avendone saputo allora la grave malattia, e temendo di cagionare la morte del peccatore e non il suo ravvedimento. Delicatezza d'un cuore paterno, che il re non riconoscerà che sulla tomba del pontefice immolato dal suo imprudente furore, sulla tomba del martire, sul capo del quale Maddalena ha nuovamente versato un *unguento*, che profumerà tutta la Chiesa del Cristo!

Vézelay ebbe un figlio, d'un nome ben triste nella storia, Teodoro Beza. Santa Maddalena mandò al traviato un medico celeste in Francesco di Sales, ma quegli rigettò il nuovo Raffaele; una catena ignominiosa lo teneva legato a Ginevra, non ebbe la forza di spezzarla e di deporla infranta sulla tomba di colei, la cui virtù liberatrice attestavano la voce gloriosa dei secoli delle crociate ed il grido delle migliaia e migliaia di redenti. Ma il figlio ingrato colla sua pazza riforma portò spogliazione ed abbandono alla basilica di S. Maddalena, che dalla rivoluzione fu risparmiata soltanto perchè il suo tetto alimenta la cisterna di cui la piccola città abbisogna.

Vézelay parve avesse dimenticato quei giorni prosperi de' quali era debitrice alla fede: il soffio assiderante dell'indifferenza sembrava avesse perduto l'eco potente, che dall'alto di quella montagna aveva altre volte commossa l'umanità. Ma la voce di Lacordaire parlò ancora della Maddalena alla Francia, che affaticata usciva attraverso sei rivoluzioni, la prima e la più terribile delle quali erasi studiata di spezzarne tutta la gloriosa tradizione dei secoli trascorsi. Molti animi alla parola dell'eloquente domenicano si volsero a Vézelay. Viollet-Le-Duc ne rimase attratto dalla bellezza; poco a poco, dirò col Montalembert, l'intero edificio gli si rivelò in tutto il suo splendore: ne contemplò col pensiero il chiostro, la chiesa, la basilica rialzarsi belli e maestosi; parvegli errare sotto quelle vôlte maestose unito all'onde del popolo fedele, in mezzo alle pompe simboliche ed alle ineffabili armonie dell'antico culto. La basilica di S. Maddalena fu interamente restaurata, e ne' lavori fu speso un milione.

Il tempio votivo di Parigi, la basilica di Lourdes, quella di Vézelay, basterebbero da soli ad assicurare la Francia ed il mondo civile che, grazie a Dio, non è sì prossimo il tempo in cui secondo il Rénan: « un grande artista, un uomo virtuoso saranno anticaglie, quasi inutili; ma il dotto all' opposto varrà sempre più.... la bellezza scomparirà..... la verità sarà la forza.... ed il giorno in cui alcuni privilegiati della ragione potranno disporre anche dell' esistenza del pianeta nostro, il loro regno sarà stabilito. » (citato dal Janmot: *Opinion sur l'Art.* c. XXVI. pag. 536). Questo regno della *scienza* che si converte in *dinamite,* non potrebbe certo appassionarsi della basilica di Vézelay; l' autore dell' *Abbesse di Jouarre* non potrebbe alzare gli occhi a quel frontone senza arrossire. Non aveva egli tentato di profanare il profumo che dal vaso d' alabastro effuse la pentita? — Ma ben vi guarda confidente la Francia cattolica, che dal giugno del 1856 riprese i suoi pellegrinaggi alla tomba di Santa Maddalena, e la divozione s' infervorò e s' accrebbe col trasporto nella cripta delle reliquie che il Papa Martino IV aveva dato nel 1281 al capitolo di Sens, e Pio IX concesse un' indulgenza plenaria ai pellegrini nel giorno anniversario di questa traslazione.

Il zelante pastore della piccola città di Vézelay, il Rev.° Galy, raccolse in un volume le interessanti memorie intorno la monastero, la chiesa, il pellegrinaggio, le reliquie di S. Maddalena, la Chiesa del S. Padre e ne formò una guida eccellente, che invita ed accompagna al gran santuario il colto e pio visitatore. All' appello del zelante sacerdote risponde con crescente fervore la Francia anche quest' anno. Ch' essa (chiuderò ancora coll' Ab. Davin, (2) giustamente altera d' avere Maddalena per apostolo e Maria per regina, guardi il frontone della bellissima facciata dove sta il Cristo assiso sur un trono sotto il Padre delle misericordie, che dice: *È questo il mio Figlio diletto;* ai lati stanno le due Eve del Vangelo, la Vergine Maria e la penitente di Maddalo, ciascuna accompagnata dal suo angelo: Maria da Gabriele, *la forza di Dio;* Maddalena da Raffaele, *la medicina di Dio.*

Dicembre, 1887

---

(2) *V. Suppl. Litt. de l' Univers,* Mai 1887.

Il Palazzo Garzoni, ora Donà
a Pontecasale

Pontecasale?.... Quasi tutti i miei venti lettori si fermeranno forse davanti questo nome come Don Abbondio davanti quello di Carneade, e ne ripeteranno anche gli interrogativi; a questi rispondo subito. Usciti da Conselve, prendendo la strada che si dirige tra mezzodì e levante, dopo dieci chilometri circa, si giunge a Pontecasale. Questo paese non la pretende a luogo importante, nè a grossa terra, anzi fu decapitato non è tanto tempo, e si rassegnò tranquillamente a diventar frazione del comune di Candiana. Ad onta di ciò avrebbe per altro diritto di trovar posto nelle *guide* e nelle *storie artistiche*, se queste e quelle non paressero fatte bene spesso che per puro comodo dei viaggiatori, che non sanno viaggiare se non coi direttissimi. Ebbene, arrivati a Conselve col pacifico treno-via Padova-Bagnoli, tornate per poco alla vecchia prosa della carrozza, che vi condurrà a Pontecasale, e ne rimarrete soddisfatti, poichè questo piccolo villaggio vi farà vedere uno de' più belli e signorili palazzi del Veneto, che pur ne conta di que' pochi.

Questo palazzo su disegno, vuolsi, del Sansovino fu eretto verso la metà del secolo XVI dalla famiglia Garzoni, dalla quale, forse non ancora interamente compiuto, passò in Ca' Michiel, e da questa nel secolo nostro in Martinengo, quindi in Donà dalle Rose. Una solida muraglia a merli guelfi va per cinquecento metri parallela alla strada che conduce a Candiana, quindi si piega ricingendo, oltre i giardini e la corte bassa, una vasta tenuta per un'area di più che sessanta campi. Nel lato che

segue la direzione della via, si apre l'ingresso al palazzo; una robusta ed elegante cancellata di ferro mette nel giardino; i quattro pilastri dei cancelli sono sormontati da statue decorative, e nel mezzo è posta l'arma Michiel. Un viale molto largo, fiancheggiato da statue elevate su piccoli plinti, mena davanti la cordonata bramantesca, larga dodici metri, la quale monta per trenta piani inclinati e conduce al pianerottolo, adornato ai lati da balaustrata; da questo si giunge all'atrio. Dalla soglia dell'atrio al morire della scalea si misurano almeno quaranta metri, con una elevazione di appena due dal terreno. Stando alla cancellata e guardando l'edificio, è impossibile non restar colpiti dalla grandiosità ottenuta dall'architetto con mirabile unione di semplicità e di elegante grandezza.

La facciata, quasi a mezzogiorno preciso, ha un'altezza totale di 22 metri, con una lunghezza di 40, e forma due soli piani; un palazzo, dice il Milizia, non potrebbe averne di più. In origine, la gradinata con due rami laterali, che s'univano al pianerottolo, nascondeva per intero le finestre del pian terreno, dal quale poco si elevano e paiono dare ad un sotterraneo; ma l'effetto della prospettiva nulla perde per la soppressione delle scale laterali, anzi mi sembra avvantaggiato, mentre la visuale si ferma all'atrio, e questo diviene più leggero e s'innalza. Il primo piano è d'ordine dorico semplice, ionio il piano sovrastante. In ambedue cornici, architravi, modanature ed archi semplicissimi; gli architravi sono lisci, le cornici con mutuli; tutti i membri e gli ornati sono a linee pure ed armoniche. Anche il dorico ha la sua buona cornice, e se l'avesse veduta il Milizia, forse avrebbe ripetuto una volta di più che, dopo tutto, le leggi architettoniche bisogna vagliarle alla stregua dell'effetto: se questo è bello, è artistico non c'è legge che tenga contro.

Cinque arcate su piedritti con semicolonne, rispondono alla larghezza dell'atrio, che è di poco più ristretto del pianerottolo esterno e profondo sei metri, con due porte ai lati minori, il cui frontispizio arcuato regge il busto dei tre dogi Michiel ed un quarto, che è quello probabilmente del Cardinale della stessa famiglia. In corrispondenza ai cinque archi di prospetto c'è la porta maestra con due finestre per parte, dalla quale si entra

al peristilio. Gira questo per tre lati uguali di cinque archi ciascuno, come il vestibolo, e dà accesso alle stanze del primo piano, alle scale del superiore e a due scale secondarie, che conducono al piano terreno. L'edificio quindi, ad imitazione degli antichi romani, risulta formato da tre corpi di fabbrica, uno dei quali costituisce la facciata, e gli altri due i fianchi; i quali unendosi alla fronte, formano all'interno un quadrato, limitato da tre lati del peristilio e verso settentrione, dove resterebbe aperto, da un alto muro con fori rispondenti all'arcate del prospetto che fronteggia. Il quadrato così recinto è pertanto una corte a cielo aperto, come l'antico *impluvium* e ne fa l'ufficio, lastricata con marmi ad esatto e non facile disegno; in mezzo c'è la bocca della cisterna.

Questa corte è quella parte in cui ancor meglio, a mio vedere, si rivela grande maestria nell'architetto. Questi colla scalèa diede maestà solenne all'esterno del fabbricato, alla grande massa della facciata così sollevata tolse monotonia intrarrompendola cogli archi del vestibolo, e le aggiunse sveltezza col sovrastante salone ad archi jonici ugualmante aperti, ottenendo così che la visuale, abbracciando tutta la fronte, convergesse nel centro; ma nell'interno vinse una difficoltà diversa e più grande. L'ordine al di dentro è naturalmente lo stesso dell'esterno, ma lo spazio chiuso del peristilio è piuttosto ristretto. Tuttavia al grandioso di quelle arcate, che s'innalzano severe e ricordano quelle del Teatro di Cesare, all'elevazione dei piedritti, al carattere grave delle masse, aggiungonsi gli effetti della profondità del lume, che i portici presentano. Questi effetti variando a seconda che lo spettatore si muove, da essi vien prodotto un felice movimento della fabbrica, che acquista maggior grandezza, che a sua volta accresce la bellezza dell'insieme. A convincersi dello studio posto dall'architetto in questa parte e della perfezione con cui venne condotta, s'immaginino chiusi con tavolato o con muro gl'intercolunni; cessando le movenze della luce, i prospetti diverrebbero d'una bellezza immobile abbracciata d'un colpo d'occhio, la distanza tra gli stessi svanirebbe, ed il riguardante si troverebbe come in una larga gabbia da scala.

Il peristilio porta una loggia aperta, che ne forma il felice coronamento. Da essa si accede alle stanze del secondo piano,

ciò che non sarà forse molto comodo, ma è però quanto si può dire elegante. Sopra la cornice, che funge da gocciolatoio, venne collocato uno zoccolo, che regge i balaustri: sono questi superiormente riquadrati da corrispondente tavoletta all'altezza di appoggio, ed intrarrotti da dadi, che sorgono verticali, sopra i piedritti, e portano statue di decorazione allusive all'agricoltura ed all'arti belle; mancano per altro quelle del lato di mezzogiorno. Dalla corte sottostante la balaustrata è veduta benissimo e produce un effetto assai netto e distinto; tutto ciò ne prova le giuste proporzioni. Restando poi natnralmente la loggia al livello dell'ingresso al piano superiore fa sì che l'edificio guardato da settentrione, dove il suolo è anche più basso che dal lato davanti, pare un castello con due torri laterali, e la balaustrata di settentrione vien in apparenza a formar l'attico del corpo centrale.

Il primo piano ha un'altezza di sette metri, tutto voltato a crociera nel chiostro ed a botte nelle stanze; di guisa che non vi sono travi o correnti, ma solo le corde in ferro delle vôlte. Come le porte dell'atrio così quelle che danno nel peristilio portano sul frontispizio un busto romano in gesso posto tra due scudi: i lati del chiostro che si prospettano, in armonia coi cinque intercolunni hanno tre porte con due campi bianchi limitati dai pilastri di piccolo rilievo, con occhi ciechi nelle lunette sopra la fascia, nei quali del pari campeggia un busto tra due scudi.

Pari decorazione avendo anche la porta delle scale secondarie, e quella verso l'impluvium delle due sale che fiancheggiano l'atrio, il porticato prende al di dentro l'aspetto d'una galleria d'impronta grave, forse pesante in qualche particolare, ma nell'insieme è una composizione soda ed armonica, sulla quale l'occhio riposa non offeso da ingrate discordanze. Quelle che alquanto mi paiono discordare dal concetto grandioso di questo edificio, sono le scale che mettono al piano superiore, le quali nelle proporzioni, nelle linee e nel lavoro si vedono al disotto del carattere delle altre parti. Ma ciò non toglie che l'edificio non sia bello, maestosamente bello: di quella bellezza che colpisce al solo vederlo, e si rafferma coll'osservazione attenta delle parti, e che è prodotta da felicissimo accordo di grandezza, varietà, semplicità ed armonia, che ne formano una dimora principesca.

Mi resta da dire in breve della comodità e della solidità.

Destinato il fabbricato a residenza signorile nel mezzo di estesissimi possedimenti, l' architetto ne trasse convenientemente vantaggio, senza per nulla alterarne all' occhio il carattere. Divise perciò il piano terra, il cui livello è più basso del terreno esterno, in tre parti: in quella di mezzo, rispondente all' impluvium ed al porticato, fece le cantine con comodo ingresso per i carri del lato di settentrione, nelle altre due parti, sottostanti alle stanze, costruì le cucine cogli accessori relativi. Il primo piano nel corpo davanti forma due maestose sale, che stanno ai lati del vestibolo, tre grandi stanze a voltoni ha ciascuna delle ale ed una minore nella capace gabbia delle scale: uguale divisione nella costruzione fu tenuta nel piano secondo, la cui altezza è di cinque metri con solaio. Non occorre dire, che gli altri edifizii della tenuta formano un corpo separato. È questo costituito da un porticato molto alto e molto ampio con una fuga di ventuna arcate per 126 metri, che poi si piega ad angolo con altre quattordici arcate, che misurano 84 metri, e va ad unirsi alla mura di cinta, sulla quale ha il suo frontispizio. Questo corpo di fabbrica offre tutte le comodità desiderabili: agenzia, aia coperta, granai, androni per le macchine, rimessa, scuderia, stalle ecc.: la sua costruzione è anteriore a quella del palazzo, i due edifici si rispondono. Tra il detto frontispizio e la cancellata dell' ingresso principale c' è la chiesina col suo organo, a dovizia fornita di ricchi apparati e di reliquie. Fu prolungata probabilmente nel secolo passato per ingrandirne il coro; ma ne fu alterato il carattere e le fu aggiunto un frontone verso il giardino.

Il palazzo di Pontecasale conta presso a tre secoli e mezzo; ma l' ala del tempo non fece appena che scalfirne la scorza, che in questo corso di anni gli fu non una volta rinnovata ed anche ammodernata. Ma esso spera che, per l' affetto che gli porta il padrone, rabberciato e rassettato sarà per riprendere la seria sua tinta primitiva, che qua e là apparisce ancora tra le scanicature dell' intonaco, il quale anche qui fa prova della solidità dei muri. Meno un cedimento, che si manifestò fra le due ultime finestre a settentrione, e dovuto all' assettarsi della mole su d'un terreno poco compatto, i muri stanno lì ritti senza peli e senza tema di sbonzoli o di strapiombi, attendendo tranquillamente che altri secoli ci corrano sopra.

Se poi dal generale avessi a discendere ai particolari, dovrei dire di uno stupendo camino del salone a destra scolpito dal Sansovino. L' architrave della cappa è lungo tre metri ed alto due, sostenuto da cariatidi e con una fascia a forte rilievo di fogliami, fiori, frutta, uccelli, che è quanto di più bello si possa immaginare. Dovrei dire dei dipinti storici del salone a sinistra; della stanza del B. Gregorio; di mobili, stucchi, quadri, majoliche ecc. Ma il solo ricordare gli altri oggetti artistici più importanti sarebbe fare un inventario: sarebbe ben meglio poter offrire un disegno, cui molto imperfettamente può supplire questa qualsiasi descrizione. Ma il disegno non si trova nemmeno nel libro: *Le Rive del Brenta,* del Coronelli, il quale vi aggiunse parecchi palazzi più o meno signorili di Este, Monselice, Noventa, Pernumia ecc., ma forse non ebbe notizia di quello di Pontecasale. Agli accennati pregi del quale un altro se ne aggiunge, ed è il maggiore, cioè che potrebbe con verità adornarsi la fronte di quella sentenza: *sic habita, ut magis laudetur dominus quam domus.*

Novembre, 1890.